
3 2044 019 272 178

ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG

HERAUSGEGEBEN

VOM

ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUT DES DEUTSCHEN REICHS.

JAHRGANG XLIII.

1885.

REDACTEUR: DR. MAX FRÄNKEL.

BERLIN,
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER.
1886.

1885, May 25 – 1886, April 17.

Salisbury fund.

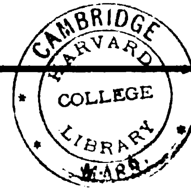


INHALT.

MISCELLEN.

BERICHTE.

ABBILDUNGEN.



ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG

HERAUSGEGEBEN

VOM

ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUT DES DEUTSCHEN REICHS.

JAHRGANG XLIII.

1885.

ERSTES HEFT.

REDACTEUR: DR. MAX FRÄNKEL.

BERLIN,
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER.
1885.

Zusendungen für die archäologische Zeitung wolle man an die untenstehende Adresse oder an die des Herrn Georg Reimer SW. Anhaltische Strasse 12 richten.

M. Fränkel
Berlin (W.), v. d. Heydtstr. 16.

Zusendungen für die archäologische Zeitung wolle man an die untenstehende Adresse oder an die des Herrn Georg Reimer SW. Anhaltische Strasse 12 richten.

M. Fränkel
Berlin (W.), v. d. Heydtstr. 16.

ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG

HERAUSGEGEBEN

VOM

ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUT DES DEUTSCHEN REICHS.

JAHRGANG XLIII.
1885.

ZWEITES HEFT.

REDACTEUR: DR. MAX FRÄNKEL.

BERLIN,
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER.
1885.

INHALT.

MISCELLEN.

BERICHTE.

ABBILDUNGEN.

CHARONDARSTELLUNGEN.

(Tafel 1—3.)

„Der hellenische Mythos war der gemeinsame Inhalt der hellenischen Poesie; jeder rechte Dichter hatte nicht nur die Form, sondern auch den Stoff aus dem Gesammtbesitz des Volkes entnommen[1].“ Aber nicht Alles entnahm der epische Dichter jenem Gesammtbesitz: vornehm wählte er aus. Der aristokratische Charakter einer Kunstdichtung ist dem Epos eigen und neben aller volksthümlichen Färbung der Schilderung unverkennbar: das hat noch kürzlich scharf, aber gewiss richtig von Wilamowitz hervorgehoben. Man schreibt anders, als man spricht; wer schreiben will, bedient sich noch heute gewisser conventioneller Ausdrucksweisen, welche dem gesprochenen Wort fremd sind, Leute aus dem Volk mehr noch und auffälliger, als der Gebildete. Ist die Kluft zwischen Schreib- und Sprechweise eine grosse, so ist sie es auch auf anderen Gebieten des geistigen Schaffens. Je freier das Individuum, je mehr eines dem andern gleichberechtigt ist, um so stärker gewahren wir das Freiwerden vom Angelernten, von den conventionellen Formen, wie im Leben überhaupt, so im Schreiben, im Denken und Dichten, in der Kunst. Epische Motive, attischen Künstlern des fünften Jahrhunderts nacherzählt, werden noch im vierten Jahrhundert verwendet, um den Grabesbezirk eines lykischen Grossen zu schmücken: denn es herrschte damals noch stärker als anderswo die Macht der Tradition in jenem isolirten Berglande. So mussten im einsamen Monte Oliveto noch Signorelli und Sodoma das religiöse Gefühl interpretiren durch episches Nacherzählen der Thaten des heiligen Benedict; ungern genug gingen sie daran und leicht genug machten sie sich davon. Bereits zu Ende des sechsten Jahrhunderts bahnten die attischen Verfassungsänderungen die bald darauf factisch gewordene Gleichberechtigung aller Freigeborenen an, und damit jenes Freiwerden des Individuums, welches den Stempel des attischen Volksgeistes im fünften und vierten Jahrhundert bildet. Einen der ersten Schritte auf diesem Wege hat uns von Wilamowitz soeben mit glücklichem Scharfsinn aufgezeigt, indem er ein altattisches Weihepigramm und das Hyporchema des Pratinas in das rechte Licht rückte[2]: Myrons Marsyasgruppe zeigt aber, wie lange in gewissen Kreisen die Opposition gegen die neue Zeit noch dauerte. Auch das geschichtliche Verständniss der Werdezeit attischer Kunst bedarf noch sehr der Förderung. Selbst wird der Mann: das ist die Signatur der Zeit zwischen Kleisthenes und Perikles. Wie an die Stelle der gewerbsmässigen Choreuten und ihres διδάσκαλος der Männerchor attischer Bürger tritt, so der Athener an Stelle des Ioniers oder Inselgriechen, wenn es galt, Statuen zu arbeiten oder das Epigramm darunter zu dichten.

Die führende Kunst wurde bald die Malerei, weniger aristokratisch und conservativ, als die Plastik, auch dem Aermsten zugänglich. Eine anspruchslose für Hoch und Niedrig mehr gleichartige Bestattungsweise ist dem fünften Jahrhundert eigen; wie an Stelle der Oligarchie die Demokratie, so tritt an Stelle der wenigen stolzen Porträts, welche bestimmt waren, bei dem Vorübergehenden eine hohe Vorstellung von adligen Männern und Frauen zu erwecken, für Jedermann die ein-

[1]) v. Wilamowitz, Homer. Untersuchungen S. 397.

[2]) Hermes XX S. 62 ff.

fache Stele mit dem Namen oder gemalten Bilde, oder gar vergänglicher thönerner Schmuck[3]); mit leichter Hand werden die Umrisse der Verstorbenen durch Malerhand auf den Stein fixirt, und nicht blos er allein, sondern häufig auch seine nächsten Angehörigen, sein Kind, sein Diener; in der Plastik schon verschiedentlich vorgebildete Typen[4]) wurden gewiss auch in der Malerei fortgeführt: leichter folgten Griffel und Pinsel der zartesten Tönung der Empfindung; inneres Leben erfüllt die Gestalten, und als das Bild gegen Ende des Jahrhunderts wieder in die Plastik tritt[5]), da ist es ein ganz anderes geworden, und vernehmlich auch unserem Herzen tönt die stille Klage um verlorenes Glück. — Den Weg, welchen die für uns fast verlorene sepulcrale Malerei genommen haben muss, scheint die Geschichte der Lekythenmalerei uns noch anzudeuten[6]). Was wir zu Ende des Jahrhunderts als vollzogene Thatsache vor uns sehen, auf den Reliefs der Gräberstrasse so gut wie in den Dramen des Euripides, das bereitet sich im Laufe des Jahrhunderts vor unseren Augen vor, an hundert Punkten greifbar.

Wer die Giebel von Aigina mit ihrem Schmuck füllte, war noch gewöhnt, sein Denken und Empfinden einzufügen in den selbstgewählten Zwang epischer Ausdrucksweise, die eigenen Gedanken in die epischen Formen zu kleiden; die monumentale Kunst des kimonischen und perikleischen Athen beginnt sich ihre eigene Sprache und dieser Sprache wieder ihren eigenen Inhalt zu schaffen, erst langsam und allmählich, bald immer rascher. Am klarsten ist dieser Process an den Vasenbildern zu verfolgen, wo erst in den rothfigurigen Vasen die neue Zeit sich uns aufthut; doch auch hier zuerst mit alten Schläuchen, in die der neue Wein gefüllt wird. Bald aber gewahrt man die Emancipation vom Epos in merkwürdiger Weise sich regen: gerade solche Mythen werden hervorgeholt, welche das aristokratische Epos verschmäht hat, die Localsage, der nicht kunstmässig verarbeitete Volksmythos drängt sich seit Euphronios' Zeiten überall vor, durchbricht die traditionellen Schranken, welche die heroische Dichtung ihm setzte, an denen in Attika noch kein Stesichoros gerüttelt hatte. Eminent volksthümlich, in manchen ihrer Aeusserungen wahlverwandt der vorangeeilten Lyrik anderer Stämme, ist somit die athenische Kunst und ganze Cultur der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts. Aber nicht lange dauert dieser glückliche Zustand: entweder unterliegt auch das eigentlich Volksthümliche der literarischen Verarbeitung und verändert dadurch seinen Charakter, oder aber es wird durch die auf höherem Kothurn dahinschreitende Bildung wieder zurückgedrängt. An Stelle der materiellen Aristokratie des sechsten Jahrhunderts tritt im Laufe des vierten gar bald eine geistige, welche eine Kluft befestigt zwischen Gebildeten und Ungebildeten, die in der Folgezeit immer weiter und klaffender wird und eine im wahren Sinne volksthümliche Kunst und Poesie grösseren Stiles nicht wieder aufkommen lässt.

Gewiss werden die vorstehenden Ausführungen Manchem recht selbstverständlich, vielleicht auch überflüssig erschienen sein. Ich habe sie aber nicht zurückhalten wollen, weil durch sie der Versuch gemacht werden sollte, das unvermittelte Erscheinen der Vorstellung vom Todtenschiffer Charon in der attischen Kunst und Dichtung des fünften Jahrhunderts und ebenso das rasche Wiederverschwinden derselben nach Alexander zu erklären. Denn schwer-

[3]) Eine Parallele zu den Lutrophoroi sind die nach Vasenart bemalten Firstdeckziegel (Benndorf, Vasenb. S. 70; Furtwängler, Samml. Sabouroff zu Taf. LII).

[4]) Z. B. Mittheil. des Arch. Inst. VIII Taf. XVII.

[5]) Sitzungsber. der königl. preuss. Akademie der Wissensch. 1882 S. 575 redet Conze mit Recht von der praktischen Gleichstellung von Malerei und Relief. Als Beleg hierzu und als Parallele zu der uns im Folgenden beschäftigenden Erscheinung ist das enge Verwandtschaftsverhältniss bemerkenswerth zwischen der alterthümlichen Terracottaplatte mit Darstellung der ἐκφορά (Piraeus), jetzt in Kopenhagen (Rayet, *Monum. de l'art ant.* pl. 75) und einer sf. Vase aus Vulci im *Cab. des médailles* 4909, abgeb. bei Micali *Mon. per serv. alla stor. d'It.* 96,1, besser *Gaz. d. b. arts.* 1878, I, 105 = Rayet, a. a. O. Text. Auch an das Verhältniss der bekannten Vase aus Chiusi *Mon. dell' Ist.* IX 42 zu den freilich bedeutend späteren Terracottareliefs gleicher Darstellung mag hier erinnert werden, ebenso an dasjenige des von Purgold zusammengefundenen archaischen Giebelfeldes auf der Akropolis (*Ἐφημ. ἀρχ.* 1884 *πίν.* 7) zu den sf. Vasenbildern mit gleicher Darstellung, des Kekropsreliefs zu den Vasen u. ä.

[6]) Furtwängler, Arch. Zeitg. 1880 S.136. 137.

lich wird Jemand aus dem vereinzelten Vorkommen des Charon in Grabepigrammen und sonstiger griechischer oder römischer Dichtung und Prosa schliessen wollen, der betreffende Verseschmied oder Schriftsteller habe jedesmal direct aus dem Volksbewusstsein geschöpft, ebensowenig wie man vereinzelte Grabmonumente in diesem Sinne wird verwerthen wollen[7]. — Dass im attischen Volksbewusstsein die Vorstellung vom Todtenschiffer Charon wirklich lebendig war, beweisen deutlicher noch als die bekannten Dichterstellen von Aischylos an die gerade ihrem Charakter nach volksthümlichen Monumente; dass Charon zum Todtenfergen individualisirt sei, erst nachdem die Phantasie die Vorstellungen von der Unterwelt bis in die bekannten Einzelheiten ausgebaut hatte, also spätestens im sechsten Jahrhundert, wird man ja von Wilamowitz[8] gern zugeben; dass Charon selbst erst eine Schöpfung dieser Zeit sei, wird widerlegt durch die gewisslich mit dem Namen aus Griechenland frühzeitig übernommene Gestalt des ganz anders functionirenden etruskischen Charun[9], wie ich glaube auch durch den mittel- und neugriechischen Charos[10], der, in einigen Gegenden sogar mit der Charontissa gepaart, unmöglich aus einer Weiterbildung der Vorstellung vom Todtenfergen entstanden sein kann, sondern aus einer tieferen Schicht des Volksglaubens nach Wegrasirung der oberen Lagen zu Tage getretener ehrwürdiger Rest ist einer uralten persönlichen Hadesvorstellung[11].

Die griechischen Charondarstellungen guter Zeit[12] sind alle mit einander verwandt: es ist Familienverwandtschaft zwischen ihnen, nicht blosse Aehnlichkeit, wie sie sich häufig von selbst ergiebt, wo eine auf wenige typische Gestalten beschränkte einfache Handlung von verschiedenen Künstlern dargestellt werden soll. Niemals ist auf den jetzt schon ziemlich zahlreichen Lekythen[13] der Augenblick der Ueberfahrt, nie derjenige der Ankunft drüben gewählt. Eigentlich sind es nur zwei Typen[14], von denen der erste die Ankunft der Todten am Unterweltsflusse und ihre erste Begegnung mit Charon darstellt, während der zweite, augenscheinlich später erfundene eine Combination herzustellen sucht zwischen dieser Scene und der Trauer am Grabmal, jenem stets wirkungsvollen und hundertfältig von ihnen wiederholten Lieblingsgegenstand der Lekythenmaler und ihrer Abnehmer. Der erste Typus lässt sich wieder in zwei Unterabtheilungen zerlegen, je nachdem die Gestalt des Hermes theils vermittelnd eintritt, theils weggelassen ist; von diesen Unterabtheilungen dürfte die zweite, zahlreicher vertretene die erstere zur Voraussetzung gehabt haben, die Weglassung des Hermes nur eine Vereinfachung darstellen.

Von beiden Haupttypen bieten Tafel 1—3 schöne und lehrreiche Beispiele.

Das Terracottarelief auf Taf. 1 ist seit kurzem im Besitz des Berliner Museums. Der Fundort ist nicht bekannt, beim Verkauf wurde nur angegeben, dass es aus Kleinasien stamme. Eingedenk der Warnung Reinach's[15] wird man jedoch gut thun,

7) So hat jetzt z. B. für den vaticanischen Protesilaossarkophag M. Mayer (Hermes XX S. 125) unmittelbaren Anschluss an Euripides wahrscheinlich gemacht.

8) Homer. Unters. S. 225; vgl. S. 339ff.

9) Milchhöfer, Anf. d. Kunst in Griechenl. S. 235. Von ähnlicher Wichtigkeit für das Verständniss des griechischen Geryones ist der etruskische Trabant des Pluton, den man nicht etwa mit Körte *Ann. d. Ist.* 1879 p. 304 einfach als „*orora mandato all' inferno dalla mano vittrice d'Ercole*" erklären darf.

10) B. Schmidt, Volksl. d. Neugriechen S. 222—246; griech. Märchen u. s. w. S. 158—180.

11) Vgl. Pind. Ol. IX, 50. Wie zähe auch Hades als Persönlichkeit sich hielt, zeigt z. B. die Lazaruserweckung in einem byzantinischen Psalter des 13. Jahrhunderts, mit der Hamiltonsammlung nach Berlin gekommen: G. Voss, Zeitschr. f. bild. Kunst 1884 S. 335.

12) Spätere zusammengestellt von G. Krüger, Charon und Thanatos, Progr. von Charlottenburg, Berlin 1866 S. 10ff. Natürlich giebt es da zu sichten und nachzutragen.

13) Das bis jetzt vollständigste Verzeichniss giebt Pottier: *Étude sur les lécythes blancs attiques (bibl. des écol. franç.* XXX), Paris 1883, p. 34 ff.

14) Ich bemerke, dass es mir nicht möglich ist, auf dem bekannten Relief der Gräberstrasse (v. Sybel 3328) Charon zu erkennen. Die grosse Barke liegt mit dem Hintertheil am Ufer und zeigt ausser dem Steuerruder noch eine reguläre Ruderreihe; der behaglich darin sitzende Schiffer zeigt keine für Charon bezeichnende Eigenthümlichkeit. Schon Salinas (*Monum. sepolcr. pr. la chiesa di S. Trinità in Atene* p. 25) entschied sich mit richtigen Gründen gegen die Deutung. Ich möchte nicht einmal mit Milchhöfer (Museen Athens S. 37) wagen, den Unterweltsnachen festzuhalten.

15) *Revue archéol.* 1884, II p. 95.

gegen nicht zweifellos bezeugte Provenienzangaben aus Kleinasien in jetziger Zeit etwas skeptisch zu sein. Dass vielmehr für ein Terracottarelief dieses Gegenstandes und dieser Zeit, der Wende etwa vom fünften zum vierten Jahrhundert, alle Wahrscheinlichkeit für Attika wenigstens als Fabrikationsort spricht, wird sich aus den vorherigen allgemeinen Erörterungen bereits als das nächstliegende ergeben haben, durch weiter unten folgende Betrachtungen noch wahrscheinlicher machen lassen.

Die Maasse sind folgende: Länge 0.235, Höhe 0.18. Merkmale die auf die ursprüngliche Verwendung und Befestigung schliessen lassen würden, sind keine vorhanden. „Farbenspuren sind folgende erhalten: die Exomis des Charon war dunkelbraun, am Körper sind Spuren von hellerem Braun; der Nachen war gelb. Die Chlamys des Hermes war roth, auch das Haar des Mädchens. Neben dem Gewande des Hermes zeigt der Reliefgrund Reste einer graublauen Färbung. Der weisse Ueberzug des Thongrundes ist an vielen Stellen erhalten“ [16]). Die graublaue Farbe des Hades bildet den Hintergrund, charakterisirt den Ort der Handlung. Der Nachen hat das Schilf zurückgestreift, dem man die dadurch veranlasste Bewegung noch ansieht; ebenso überschlagen sich noch in kleinen Kräuselwellen die Wasserfluten, welche der Bug des Nachens soeben durchfurchte. Charon, der natürlich bis kurz vor diesem Augenblick seinen Platz hinten im Nachen hatte, ist an den Schnabel geeilt, mit dem langen Ruder im Arm, welches ihm gerade diente den Anprall zu pariren, und im nächstfolgenden Moment helfen sollte, die etwa nöthige Schwenkung zu bewerkstelligen. Mit dem Naturalismus eines Landschaftsmalers hat der Künstler all dies Detail dem ruderkundigen Beschauer vor Augen geführt: das hin und her wogende Schilf mit seinen vielfach scharf eingeknickten Blättern, das aufspritzende Wasser, die noch heute in fast gleicher Form an der venezianischen Gondel uns begegnende Schnabelverzierung, die breitschauflige Ruderstange des Flussschiffers, schliesslich dessen ganze dem Leben abgelauschte Gestalt mit dunkler Exomis, Schiffermütze, struppigem Haar und Bart, höchst gewöhnlich profilirten Zügen, den tiefliegenden kleinen, aber scharf beobachtenden Augen — das alles muthet uns an wie eine in Plastik übersetzte Malerei nach dem Leben. — Gerade im Augenblick seiner eigenen Ankunft, nicht etwa ausruhend nach längerem Warten, gewahrt Charon das Mädchen, welches Hermes im Begriff ist ihm zuzuführen.

Vielleicht haben die Beiden schon auf Charons Ankunft gewartet, jetzt ist er wirklich da. Hermes schreitet kräftig vor, weist mit der Rechten auf Charon hin, begleitet diese Hinweisung vielleicht noch durch ein paar Worte, etwa „siehe da ist er“, und berührt mit seiner Linken die r. Schulter des Mädchens, um sie zu veranlassen, ebenfalls vorzuschreiten, vielleicht um ihr dies Vorschreiten zu erleichtern. Sie aber steht noch ruhig da und fasst furchtsam, vielleicht auch verschämt, den Zipfel ihres Mantels, um ihn vor's Antlitz zu führen. Sie, die im Leben so züchtig und scheu erzogen war, soll jetzt, verlassen auch von Hermes dem treuen Geleiter, dem einzigen, der in diesem Augenblick für ihre Vorstellung noch die Verbindung aufrecht hält mit der glücklichen Oberwelt wohin er zurückkehren wird, sie soll jetzt zu jenem rauhen Furcht erregenden Schiffsmann allein in den Nachen, ihm sich anvertrauen, ohne Schutz, ohne Hoffnung, ohne Kenntniss des Zieles! Wir verstehen ihr Innehalten. Es ist nicht blos Todesfurcht, es ist zugleich eine künstlerisch und psychologisch feine Consequenz aus jener Gegenüberstellung von Gegensätzen, wie sie allerdings schärfer nicht gedacht werden konnten [17]). Hermes wechselt Blicke mit ihr, in welchen sie Ermuthigung, Beruhigung finden mag; Charon selbst scheint ein paar auffordernde milde Worte zu sprechen und dieselben mit seiner Linken zu begleiten. Nur einen Augenblick wird der Kampf

[16]) Mittheilung der Red.

[17]) Wer meine Auffassung als zu modern empfunden tadeln möchte, wird bei einer Durchmusterung der sonstigen veröffentlichten Charondarstellungen auf Lekythen von ihrer Richtigkeit sich überzeugen. Es liegt in der That ausser dem Ausdruck der Schwermuth über den zu fassenden Entschluss noch ein Etwas in jenen Mädchengestalten, das nur durch jene traditionelle Auffassung der Persönlichkeit des Charon erklärt werden kann, welche schon in der Bedeutung seines Namens als ὁ χαροπός begründet liegt.



noch dauern, dann ist er überwunden: davon giebt uns künstlerisch Gewissheit die Bewegung des Hermes, zu welcher die Ruhe des Mädchens in einem Contrast steht, der nur Secunden dauern darf, wenn er nicht unmöglich, undenkbar werden soll. Es war ein ungemein glücklicher Gedanke, durch Fixirung gerade dieses Augenblickes ein so eigenartiges Leben in die einfache Gruppe zu bringen. Zwei Gestalten mit einander eng verbunden, in der auf dasselbe Ziel gerichteten Bewegung einen Augenblick innehaltend, eine dritte, Charon, nicht unmittelbar betheiligt, aber zur Trennung der Beiden berufen, vielleicht sogar selbst von leiser Mitleidsregung erfasst, die mittlere Gestalt durch ihr Bewegungsmotiv die beiden äusseren auf das natürlichste verbindend — wer wird da nicht an die Rhythmik des Orpheusreliefs gemahnt werden? Eine so ganz andere Handlung, so ganz andersartige Gegensätze und doch das Compositionsproblem so gleichartig gelöst! Ursprung und Datirung des Orpheusreliefs bedürfen hier keiner weiteren Erörterung; dass unser Relief, schon angesichts des in der Mädchengestalt noch leicht durchschimmernden Archaismus eher etwas früher als später gesetzt werden muss, wird man mir wohl zugeben. Um die Wende vom fünften zum vierten Jahrhundert wird auch unser Relief gearbeitet sein.

Tiefer in's vierte Jahrhundert hinein bringt uns ein zweites Terracottarelief, dem Inhalt und der Composition nach ähnlich, der künstlerischen Behandlung nach bereits einer anderen Zeit angehörend. Es ist ein schönes Stück der früheren Sammlung Lecuyer, das ich zu meiner Freude im Herbst 1883 im Besitz des Fürsten Liechtenstein in Wien wiederfand[18]). Als vermuthlicher Fundort

[18]) Da die bisherigen beiden photographischen Reproductionen: Lenormant, de Witte u. A., *Collection Camille Lecuyer* pl. T^2; Fröhner, *Coll. C. Lecuyer* (Auktionskatalog), Paris 1883 pl. X ungenügend und weiteren Kreisen kaum zugänglich sind, erschien es der Red. besonders erwünscht, von diesem Relief eine gute neue Abbildung geben zu können. Mit gleicher Freundlichkeit gab der erlauchte Besitzer die Erlaubniss und vermittelte Herr Dr. Schneider eine photographische Aufnahme. Leider konnte dieselbe, wohl in Folge lokaler Verhältnisse, nicht so ausfallen, dass sie einer nach allen Richtungen befriedigenden Veröffentlichung hätte zu Grunde gelegt werden können. Die Red. hat somit geglaubt, sich auf einen anspruchslosen Zinkdruck beschränken zu müssen, der mit Benutzung der beiden älteren Abbildungen und der neuen Photographie hergestellt worden ist. Der Schönheit des Originals hat derselbe selbstverständlich nicht gerecht werden können.

wird Tanagra angegeben[19]), jedenfalls liegt nicht der geringste Grund vor, an einer Provenienz aus Griechenland zu zweifeln; schon die Aeusserlichkeit des am Aussencontour weggeschnittenen Reliefgrundes verhindert uns, an Kleinasien zu denken, von wo diese Erinnerung an die alte Art der „melischen" Reliefs bisher meines Wissens durch kein Beispiel bekannt ist.

Herr Dr. Schneider hatte die Freundlichkeit, mir folgende vor dem Original von ihm niedergeschriebenen Notizen zu übersenden: „Höhe 0,205. Länge der Basis 0,25; hinten kein Brennloch, aus an einander passenden Bruchstücken zusammengefügt. Das Haar des Mädchens und des Hermes ist blond, das Kleid des Mädchens weiss, sein Mantel rosa, sowie die Chlamys des Hermes, die Schuhe des letzteren dunkel, an seinem Körper Reste weisser Farbe. Mütze und Exomis des Charon röthlich, Bart und wie es scheint auch sein Haupthaar weiss, Schilf und Schiff dunkelblau[20])."

Eine Vergleichung mit dem Berliner Relief zeigt sofort, dass jenes der Originalerfindung näher steht, der Darstellung und gewiss auch der Entstehung nach. An Stelle der strengen Flächenbehandlung des fünften Jahrhunderts ist im Wiener Relief das Bestreben getreten, den Grund perspectivisch zu vertiefen, ihn verschwinden zu lassen, die Gestalten vom Grunde loszulösen, Stellung und Bewegung nicht mehr der Grundfläche parallel sich entwickeln zu lassen. Nicht mehr auf dem blossen coloristischen Gegensatz zwischen Silhouette und Grund beruht die künstlerische Wirkung, sondern auf der plastisch und perspectivisch durchgebildeten freien Bewegung der ganzen Figur, der Wirkung von Licht und Schatten, auf der technischen Vollendung und psychologischen Vertiefung in ein Detail, welches durch die einfache Silhouettenbehandlung nicht mehr gegeben werden kann, aber von der neuen Zeit gefordert wird. An Stelle der coloristisch einfachen Wirkung des polygnotischen Jahrhunderts ist im Zeitalter des Apelles die Forderung nach einer malerischen und wieder in der Malerei plastischen getreten. Diese Wandlung vollzog sich im vierten Jahrhundert[21]); auf ihr als einer vollendeten Thatsache beruht bekanntlich das hellenistische und römische Relief, soweit beide sich im Strom der natürlichen Entwickelung befinden, nicht mit Bewusstsein demselben entgegenstreben. Je mehr der Grund zurück, die Figuren in den Vordergrund treten, um so naturgemässer treibt die Entwickelung im Gegensatz zur früheren Entfaltung auf der Fläche zu einem engeren Zusammenschluss der Figuren, für die wieder, wo es um Leeren zu vermeiden wünschenswerth erscheint, ein besonderer durch die Situation bedingter Hintergrund geschaffen wird. Für letzteres Verfahren bietet z. B. der kleine Fries von Pergamon und manche der hellenistischen „Reliefbilder" vielfache Belege; auf unserem Wiener Relief erklärt sich aus dieser Ueberlegung der hinter und rings um den Nachen des Charon herumgeführte Schilfhintergrund. Das Schilf zeigt bei weitem nicht mehr jenes Streben, eine richtige Gesammtwirkung durch sorgfältige Zeichnung der Einzelheiten zu erzielen, ebenso wenig wie die Wellen unter dem Nachen: Schilf und Wellen sind „malerischer" behandelt. Während auf dem Berliner Relief Charon selbst nur der Situation und der Rücksicht auf die beiden Ankömmlinge entsprechend dargestellt ist, tritt im Wiener Relief die Rücksicht auf den Beschauer hinzu; sein Nachen steht nicht mehr in strengem Profil, er selbst aber halb in Vorderansicht. Um dieselbe zu erreichen wurde das Ruder der Rechten, welche im Begriff war, damit zu agiren, genommen und in die Linke gegeben, und der durch diesen Wechsel hervorgerufenen Vorstellung grösserer Ruhe entsprechend die so lebendige Bewegung der freien Hand, jetzt auch perspectivisch schwierig geworden, ersetzt durch die lässig bequeme Hüftstellung; folgerichtiger Weise musste jetzt auch der Mund geschlossen werden. So ist schliesslich an

[19]) Pottier und Reinach, *Bull. de corr. Hell.* VII p. 499.

[20]) Fröhners Notizen im Auktionskatalog Coll. Lecuyer Paris 1883 p. 20 sind nicht ganz so ausführlich. Die Chlamys des Hermes wird dort als roth, die Schuhe als gelb, das Schiff als hellbraun angegeben.

[21]) Mitth. des Archäol. Inst. II S. 214; Schreiber, Archäol. Zeitg. 1880 S. 157; Conze, Sitzungsber. der königl. preuss. Akad. d. W. 1882 S. 570.

Stelle der leisen Theilnahme, die aus dem stark vornüber, der Gruppe entgegen geneigten Charon des Berliner Reliefs so liebenswürdig uns entgegenzuklingen scheint, ein kaltes Abwarten getreten, eine Interesselosigkeit, welche nur die alltägliche Pflicht kennt und keinen Unterschied macht, ob es nun gilt, einen altersschwachen Greis oder ein jugendfrisches Mädchen in das Todtenreich zu befördern. Der Contrast zu der Gruppe rechts wird dadurch um so fühlbarer. Diese ist enger zusammengeschlossen, zunächst in Folge des vorhin besprochenen Zurücktretens des Grundes. Dann aber hat der Künstler augenscheinlich den zwar psychologisch richtigen Gegensatz zwischen der lebhaften Bewegung des Hermes und dem Stillstehen des Mädchens, welchen die ältere Vorlage aufweist, als künstlerisch unrichtig empfunden[22]). Er gleicht diesen Gegensatz aus, indem er Hermes seinen Schritt etwas mässigen, das Mädchen den ihrigen etwas beschleunigen lässt, wobei die leichte Vorneigung der beiden, künstlerisch derjenigen des Charon entsprechend, jeden Zweifel nimmt, ob die Bewegung zu Ende geführt werden wird. Die Vertiefung des Grundes im Verein mit der mehr in Vorderansicht genommenen Bewegung der Beiden erlaubt es ihm ferner, Hermes nicht blos in nähere, sondern auch in künstlerisch gefälligere Beziehung zum Mädchen zu setzen; der Führer tritt mehr an ihre Seite, lässt dadurch ihr den Blick auf Charon frei und bringt sie mehr in den Vordergrund, wodurch das Interesse des Beschauers sich sofort ihr zuwendet. Seine Chlamys braucht jetzt nicht mehr hinten so lang niederzufallen, da keine Veranlassung mehr vorliegt, den Körper von ihr sich abheben zu lassen; sie fällt deswegen vorn länger, bis zum Oberschenkel, herab, in glücklichem coloristischen Gegensatz zu seiner Hautfarbe einerseits, auf der anderen Seite zum weissen Chiton und rosa Mantel des Mädchens. Seinen Kopf braucht er nicht mehr in Profilansicht umzudrehen, der Gegensatz zwischen seiner Bewegung und Kopfrichtung ist aufgehoben, und mit leichter Wendung trifft sein schönes Antlitz, in seiner feinen praxitelischen[23]) Form jetzt recht zur Geltung kommend, dasjenige des Mädchens. Die glücklichste Folge der ganzen Veränderung ist aber die Möglichkeit, seinen Armen ein anderes Bewegungsmotiv zu geben: während der rechte Arm auf dem Berliner Relief unglücklich an den Körper gepresst werden musste, um nicht mit der Hand des Charon zu collidiren, hat er jetzt Raum zu freierer Bewegung erhalten, der linke Arm aber braucht nicht mehr in jener zwar deutlichen aber weder für den Faltenwurf seiner Chlamys noch für die Armbewegung des Mädchens vortheilhaften Weise ihr von vorn auf die Schulter gelegt zu werden; er verschwindet hinter dem Rücken des Mädchens und übt höchstens mit der Hand einen leisen zarten Druck auf die Entschliessung seiner Schutzbefohlenen aus. Die Hand des Mädchens aber wird frei und kann jetzt mit dem Zipfel des Mantels zum Kinne geführt werden, diesem zur Stütze, mit jenem den Alten so geläufigen Ausdruck schmerzvollen Sinnens, der an Stelle des zwar naiven aber unklaren Gewandmotivs auf dem Berliner Relief getreten ist. Dort wird das Heben des Gewandes nur erklärt durch den gleichzeitigen Anblick des Charon; hier hat sie Charon längst erblickt, sie weiss, dass er da steht; zögernd setzt sie den Fuss vor, sinnend haften ihre Augen am Boden; der feingeschnittene Mund ist nicht festgeschlossen, wie man nach dem gerade hier besonders mangelhaften Zinkdruck vermuthen müsste; leise Klage entweicht ihren Lippen, die sich eben ein wenig zu öffnen scheinen, vielleicht auch zu öffnen, um ihren Entschluss auszusprechen und von Hermes mit einem letzten Worte Abschied

[22]) Kein Verständiger wird aus den persönlichen Wendungen, die ich der Deutlichkeit und Einfachheit wegen vorziehe, den Schluss ziehen wollen, als würde ich als unmittelbares Vorbild der Composition des Wiener Reliefs diejenige des Berliner ansehen. Wie viele Zwischenglieder vorhanden waren, wie viele künstlerische Persönlichkeiten vermittelnd eingetreten sind, können wir nicht wissen. Es kommt hier nur darauf an, ursprüngliche Identität der Composition und bewusste Umsetzung derselben in den Geist einer neuen Zeit nachzuweisen. Dass eine solche Umsetzung meistens langsam vor sich geht, mitunter aber auch rasch, plötzlich, von einer Künstlerpersönlichkeit zur andern, stattfindet, lässt sich durch vielfache Analogien aus der Renaissance erweisen.

[23]) Natürlich nur am Original oder auf der Originalphotographie wahrnehmbar.

zu nehmen. Ein eigener poetischer Schimmer liegt über dieser Gruppe; der Beschauer wird dauernd durch sie beschäftigt, er fühlt sich aufgefordert, die Gedanken des Mädchens nicht blos zu errathen, sondern auch sie nachzudenken; der Contrast zu Charon ist mehr in das geistige Gebiet übertragen und wirkt dadurch doppelt intensiv. — Auch die Tracht des Mädchens hat sich in charakteristischer Weise verändert; zwar hebt auch hier noch die Linke den Mantel, damit er auf der Wanderung sie nicht belästige: aber aus dem kleinen Zipfel des Berliner Reliefs ist eine Hülle für den unteren Theil der Gestalt geworden, welcher die Vertikalfalten in wirksamster Weise abschneidet und gleichzeitig dem Oberkörper, der aus ihm schlank emporsteigt, als Folie dient. Sehr viel mehr Sorgfalt ist auf die Ausführung der weichen feinen Falten des Chitons vom Künstler des Berliner Reliefs gewendet, aber eine gewisse Eintönigkeit lässt sich nicht läugnen: wie unten durch den Mantel und die Bewegung des Schreitens, so hat oben durch die effectvolle, wenn auch nichts weniger als naive Entblössung der linken Brust unser Künstler Abwechslung in die Erscheinung der jugendlichen Gestalt zu bringen gesucht und auch verstanden.

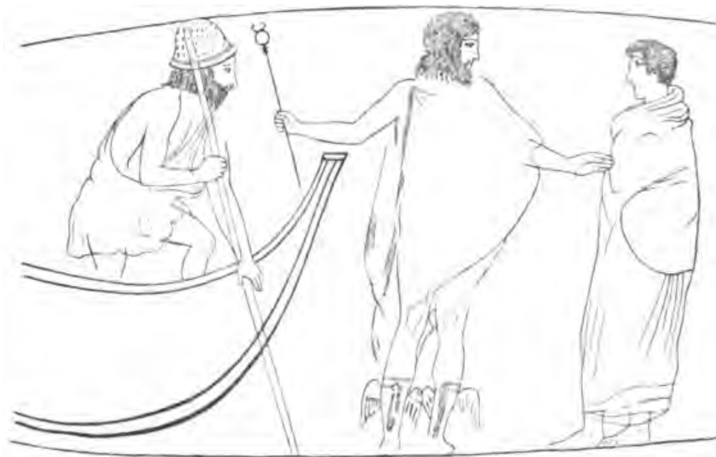
So stehen sich diese beiden Darstellungen desselben Gegenstandes thatsächlich gleichberechtigt gegenüber, jede als ein schönes Zeugniss künstlerischen Könnens und Empfindens, unter sich verschieden, wie es die Menschen des Phidias waren von denen des Praxiteles.

Bereits bei Besprechung des Berliner Reliefs glaubte ich den Eindruck, welchen namentlich seine linke Hälfte machte, bezeichnen zu müssen als denjenigen einer in Plastik übersetzten Malerei, natürlich einer Malerei im Sinne und Stil noch des fünften Jahrhunderts, an dessen Ausgang, allenfalls an den Anfang des folgenden, das Relief ja gehören wird. Die neuen Lehren eines Zeuxis und Parrhasios waren noch kein Gemeingut geworden, als die attischen Handwerker ihre Gestalten auf die Lekythen malten, nur mit dem Gegensatz von Silhouette und Grund operirten, und trotz der einfachen Colorirung durch die Klarheit der Composition und die Innigkeit der Empfindung ihrer Wirkung sicher sein konnten. An jene Lekythen wird man angesichts des Berliner Reliefs unmittelbar erinnert, schon durch die Gruppirung und Behandlung der Gestalten im allgemeinen; der glückliche Umstand, dass unter den erhaltenen Charonlekythen sich zwei befinden, deren Composition mit der unseren so übereinstimmt, dass ein Verwandtschaftsverhältniss nicht abgeläugnet werden kann, ermöglicht es uns, jene Rückführung auf ein gemaltes attisches Original des fünften Jahrhunderts mit noch grösserer Bestimmtheit auszusprechen. Beide Lekythen unterscheiden sich von den übrigen dadurch, dass sie die Gestalt des Hermes an derselben Stelle und in der gleichen Function wie auf den Terracottareliefs erhalten haben. Die eine, in München, die jüngere, ist mehrfach veröffentlicht,[24]) die zweite, einer athenischen Privatsammlung angehörig, wird hier in Zinkdruck wiederholt, nach der farbigen Publikation Pottier's verkleinert[25]). Dieselbe, 0,32 hoch, ist bei Halimus (Trachones) gefunden und wird von Mylonas als untadelig erhalten bezeichnet, womit Pottier's Tafel nicht ganz übereinzustimmen scheint. Die Farben werden als theilweise restaurirt angegeben: Bart und Haupthaar der drei Gestalten sind schwarz, der Chiton des Charon weinroth, feuerroth der Mantel des Jünglings und wie es scheint auch die Chlamys des Hermes, ebenso verticale Streifen an des letzteren Schuhen. Gelbbraun sind Nachen und Ruderstange. Also auch in den Hauptfarben herrscht Uebereinstimmung mit den Reliefs.

Gewiss steht die Darstellung dieser Lekythos dem Archetypos des ganzen Bildes am nächsten. Während die Münchener Lekythos zwar den Charon als gerade heranfahrend noch deutlicher festhält, schildert sie ihn dabei doch schon mit einem im Gegensatz zu der inniger zusammengeschlossenen Gruppe des Hermes und des Mädchens absichtlichen Realismus, wie er unserer Lekythos noch

[24]) Stackelberg, Gräber der Hell. T. 47; Benndorf, griech.-sic. Vasenb. T. 27, 1, wonach in Roscher's Lexikon und Baumeister's Denkm. im Artikel 'Charon'.

[25]) *Les lécythes blancs* pl. III. Vgl. ebenda p. 35, 3 und Mylonas, *Bull. de corr. hell.* III p. 177, 2.



fremd ist. Auf ihr sehen wir das Schema der drei Gestalten in der einfachsten Weise vor uns, noch ohne alles landschaftliche Beiwerk, das schon manche der jüngeren Charonlekythen aufweisen. Der noch bärtige Hermes, genau in der Mitte in Vorderansicht stehend, weist rechts auf Charon, während Linke und Kopfwendung zum Jüngling gehen. Dieser steht ruhig da, eingewickelt in den Mantel; wir sehen in ihm den noch unbewussten Keim zum beabsichtigten Stillstand des Berliner Reliefs. Die Weiterbewegung des Typus, welche schliesslich im Wiener Relief aus dieser schon auf der Münchener Lekythos mit feiner Absicht in's Weibliche übersetzten Gestalt die Hauptperson macht, hat noch nicht eingesetzt. Völlig neutral stellt Hermes nur den Vermittler dar zwischen Jüngling und Charon; die Gefühlsregungen in der Gruppe wie im Charon zu entdecken überlässt der Maler noch durchaus dem Beschauer.

Das ruhige ἦθος der polygnotischen Schöpfungen werden wir uns ähnlich zu denken haben. Die erste in der griechischen Kunst uns bekannte Charondarstellung war in der Lesche zu Delphi von Polygnotos' Hand geschaffen: wäre der Gegenstand damals schon in Literatur und Kunst ein allgemein geläufiger gewesen, so hätten schwerlich die gelehrten Erklärer den Schluss gezogen auf die Minyas als directe Quelle des Malers. Die erste uns erhaltene Darstellung findet sich auf einer attischen Lekythos, auf vielen anderen ebenfalls attischen die Weiterentwickelung. Noch im polygnotischen Zeitalter wird ein in Attika ansässiger Maler die so entwickelungsfähige Composition zum ersten Male geschaffen haben, deren Weiterbildungen wir so glücklich waren, bis in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts herabverfolgen zu können.

Tafel 2 und 3 geben die Darstellungen zweier Lekythen, welche im Jahre 1880 in den Besitz des Berliner Museums kamen[26]). Beide sind in Attika gefunden.

Die Lekythos der Taf. 2 (Furtwängler, Katalog der Berliner Vasensammlung II, 2681) ist „0,465 hoch. Unter dem Boote ist die Wassermasse violett, das Schilf ist schwarz. Der Mantel des Mädchens ist violett, dieselbe Farbe haben die herabhängenden Tänien."

Die Lekythos Taf. 3 (Furtwängler II, 2680) ist „0,535 hoch. Die Akanthosblätter unten an der Stele sind violett mit rothbraunem Contur, violett auch die Akanthosblätter oben neben den Palmetten, welche blassgelb auf grünem, grösstentheils verwischtem Grunde sind. Die Streifen am Gewande der Frau sind violett, ihr Haar rothbraun. Die Exomis des Charon ist jetzt violettschwarz. Die

[26]) Archäol. Zeitg. 1881 S. 259. Die äusseren Angaben verdanke ich freundlicher Mittheilung der Redaktion.

kürbisähnlichen Gegenstände unten rechts sind grün, das Schilf ist dunkelviolett.“

Es sind die ersten Exemplare dieser von mir oben S. 6 als zweiter Typus der Charondarstellungen bezeichneten Composition, welche veröffentlicht werden. Die bis jetzt bekannten sind folgende:

1) Im Jahre 1870 bei einem athenischen Händler (Heydemann, Arch. Zeitg. XXVIII (1871) S. 15,13 = Pottier, *les lécythes blancs* p. 38,18): „Polychrome Lekythos (H. 0,47), deren Zeichnung nicht so fein als gewöhnlich ist. Charon im Nachen, mit Petasos, Exomis, und Stange. Es nahen zwei Frauen, mit der R. den Schleier hebend; hinter ihnen Asphodelosstauden, vor ihnen eine Stele.“

2) Berlin. Unsere Tafel 2. (Pottier 38,19.)

3) British Museum, 1873 erworben. Academy VI (1874) p. 57: *„on one of them (lekythos) is to be seen Charon approching in his boat to where a lady stands beside a tomb.“*

4) Athen. Sammlung Messinesis. (Mylonas, *Bull. de corr. Hell.* IV p. 371,1; Pottier p. 36,13; Milchhöfer, Mitth. des arch. Inst. V S. 181,3). Gefunden in einem Grabe beim Dipylon. H. 0,54. Pottier: *„Charon barbu, coiffé d'un bonnet, est debout à droite dans sa barque et tient à deux mains la rame, le bas du corps a disparu. Au centre se dresse la stèle couronnée d'une palmette et de feuillage. Sur les degrés un jeune homme* [ebenso Milchhöfer; Mylonas: *γυναιχεία μορφή* mit Fragezeichen, wogegen Pottier die kurzen Haare und die Bildung der Brust anführt] *est assis, le haut du corps nu, une draperie jetée sur les jambes; il tient entre les doigts de la main droite* [zwischen Zeigefinger und Daumen nach Mylonas] *l'obole, qu'il va donner à Charon. A gauche une femme drapée, aux cheveux longs et pendants, apporte vers la stèle une corbeille, d'où pend une bandelette. Le type de Charon est régulier.“* Nach Mylonas ist die Ausführung schön, Conturlinien noch scharf, Farben fast verschwunden bis auf die rothbraune Farbe von Charons Haar und Bart und die gleiche Haarfarbe des Mädchens.

5) Athen. Sammlung Messinesis (Mylonas, Bull. de corr. Hell. IV p. 372,2; Pottier p. 37,14). In demselben Grabe mit der vorigen gefunden. H. 0,32. Pottier: *„Charon barbu, coiffé d'un bonnet à bords retroussés, vêtu d'une courte tunique, est debout à droite dans sa barque; il tient la rame de la main gauche et tend l'autre à un enfant drapé qui se lève des degrés de la stèle, où il était assis* [*γυναιχεία μορφή* Mylonas]. *Au centre se dresse la stèle à palmette couronnée de feuillage et ornée d'une bandelette. On aperçoit encore les traits d'une stèle plus large que le peintre avait d'abord tracée, mais qu'il n'a pas terminée. A gauche, une femme drapée, dont la tête a disparu, s'avance vers la stèle et porte une corbeille d'où pend une bandelette; de la main droite elle soutient en l'air une autre corbeille qui paraît contenir un lécythe. Le type de Charon est régulier.“* Nach Mylonas sind die Farben bis auf das rothbraune Haar der Gestalt an der Stele verschwunden, die Zeichnung schön.

6) Berlin. Unsere Tafel 3. (Pottier 38,20.)

Auf 1 und 2 kommt Charon von der linken Seite, ob auf 3 weiss ich nicht; von rechts dagegen auf 4—6. Die Thatsache, dass nicht blos auf den Charonlekythen des ersten Typus die Hälfte, darunter die älteren Exemplare, Charon von links kommen lässt, sondern auch die beiden Terracottareliefs, legt uns nahe, jene Richtung als die ursprünglichere anzusehen.

Unsere Tafel 2 zeigt uns somit zur Linken im wesentlichen noch die gleiche Scenerie, welche wir von den Terracottareliefs kennen: Vordertheil des Nachens, Charon darin vornübergebeugt und auf seine Ruderstange gelehnt, Schilf und Wasser, alles wie auf der uns schon bekannten Composition und sicher von dort übernommen. Aber Unterweltsfluss und Todtenschiff kommen an die Oberwelt, wo kein vermittelnder Hermes mehr nöthig ist. Wir sehen die Verstorbene auf den Stufen ihres eigenen Grabmals sitzend, ihr Geschick betrauernd, bis Charon kommt, sie ganz dem Lichte zu entführen; erstaunt hält eine Gefährtin der Verstorbenen in ihrem Schritt inne: die traute Vereinigung, welche in den Weihegaben ihren Nachhall fand, die sie am Grabe niederlegte, in dem Schmucke, womit sie dasselbe umgab, muss abgebrochen werden; die Zeit löst alle Zweifel über eine Fortexistenz nach

dem Tode, ein Leben nach demselben; die Todte kehrt nicht wieder, Charon ist gekommen und hat sie entführt auf Nimmerwiedersehen. „*We here reach one of those radical confusions of ideas which exist among all peoples, even among ourselves, if we take the trouble to consider the matter*“ [27]). Die Vorstellung von dem Fortleben der Todten als ἥρωες in seligem Dasein war ursprünglich allen Griechen gemein; dieser Vorstellung entspringen die Opfergaben und Erinnerungsfeste am Grabe auch noch im attischen Volksbrauche der Zeit, die uns beschäftigt. Aber lebendig verstanden war der Glaube damals nur noch bei nichtionischen Griechen und blieb es noch lange. Diese mochten auf ihren Grabsteinen darstellen wie der selige Todte zu Ross der Anbetung der Seinen theilhaftig wird oder als *πάρεδρος* der Götter sein Mahl einnimmt in Gegenwart jener *Θεὰ Βασίλεια*, die kürzlich Löschcke [28]) so glücklich zu neuem Leben erweckte, die uns als Bezeichnung der sitzenden Frau auf den Todtenmahlreliefs in einem Falle inschriftlich bezeugt ist [29]). Wie die griechischen Dialekte am richtigsten in ionische und nichtionische geschieden werden, so auch eine Fülle religiöser Vorstellungen. An Stelle des Heroenglaubens trat bei den Ioniern früh die Verzweiflung über das Nichts, zu welchem der Tod führe, später jene stille weihevolle aber hoffnungslose Trauer, welche die attischen Gräber mit ewiger Poesie verklärt hat. Hoffnungslos war die Trauer: denn selbst dem schönstgeschmückten Grabe naht Charon und heischt die Todte, heischt versöhnende Gaben. Das Geschenk, welches auf den altspartanischen Grabstelen dem Heros selbst von seinen Hinterbliebenen dargebracht wird, der Granatapfel: hier nimmt ihn nicht mehr der Todte, sondern Charon entgegen (Taf. 3). Dass die Verstorbenen selber vielfach zu erkennen seien unter jenen Gestalten, die am Grabmal in Trauer versenkt, Lyra spielend oder sonst anmuthig beschäftigt sitzen, haben Milchhöfer [30]) und Furtwängler [31]) mehr als wahrscheinlich gemacht. Grade die Charonvasen unseres Typus sind entscheidend, was Milchhöfer richtig erkannte unter besonderem Hinweis auf unsere Nr. 4, wo der am Grabmal sitzende Jüngling dem Charon seinen Obolos hinreicht.

Während das Bild unserer Tafel 2 bei der einfach und klar angeordneten Handlung der Erklärung keine Schwierigkeit macht, ist das Bild auf Tafel 3 eigenartig und bis jetzt ohne Analogie. Ich habe bereits angedeutet, wie die für die Todten bestimmt gewesenen Opfergaben dem Charon anheimfallen, der mit der Rechten nach ihnen greift. Die ursprüngliche Bedeutung der Gaben erklärt die Grabstele; klar ist ebenfalls, dass die Trägerin der Spenden nicht die Verstorbene selbst sein kann. Dieselbe fehlt aber nicht, sondern schreitet in besonders schönem epheugesticktem Gewande in würdevoller Haltung heran, sie die Herrin hinter der Dienerin. Aber der Tod kennt keinen Unterschied; Charon selbst, plötzlich mit seinem Nachen erschienen, greift nach den Früchten, die für die Herrin bestimmt waren. — So weit scheint mir die Deutung sich von selbst zu ergeben; andere mögen eine finden für den Haufen grüner Kürbisse zur Rechten, an der Stelle, wo man nach Analogie der verwandten Monumente die Andeutung des Unterweltsflusses voraussetzen würde. Etwa in dem stillen Gewässer schwimmende Blattpflanzen zu erkennen möchte man versucht sein, wenn es auch nur annähernd ähnliche gäbe: aber die am meisten charakteristische Eigenthümlichkeit aller Nymphäenblätter, die zum Stilansatz scharf eingezogene Peripherie, würde doch selbst ein Lekythenmaler zum Ausdruck gebracht haben, wenn anders ihm überhaupt daran lag, was er malte auch erkannt zu sehen.

Man sieht, wie auch auf diesen Lekythen der Grundzug der alten Composition sich wiederfindet: Charon im Nachen ankommend auf der einen Seite, auf der anderen zwei Gestalten; war freilich ein-

[27]) Gardner, *Journ. of hell. stud.* V p. 133.

[28]) Vermuthungen zur griech. Kunstgesch. u. s. w. Dorpater Progr. 1884 S. 17.

[29]) Grabrelief der städtischen Sammlung in Triest, von mir neu untersucht im Herbst 1883. Am besten abgeb. Sitzungsber. d. kaiserl. Akad. d. Wissensch. LXXI (1872) Taf. I, 2, wozu Conze S. 323. (= Wiener Vorlegebl. Ser. IV T. 12).

[30]) Mittheil. des Archäol. Inst. V S. 180.

[31]) Samml. Sabouroff zu Taf. XV—XVII und zu Taf. LX, 2.

mal die Stele mit der zu ihr gehörigen Figur eingesetzt, so erforderte die Symmetrie allerdings die dritte, so dass ich nicht wagen möchte, in der Verstorbenen und ihrer Begleiterin ein unmittelbares Echo des Hermes mit der Todten wiederzuerkennen.

Beide Lekythen gehören in's vierte Jahrhundert. Der Ausführung nach älter ist natürlich das Bild auf Tafel 3.

Heidelberg. F. von Duhn.

ROMA

ANTIKES WANDGEMÄLDE IM PALAZZO BARBERINI.

(Tafel 4.)

Das Monument, von welchem wir eine neue Abbildung vorlegen, hat unseres Erachtens neuerdings die Beachtung nicht gefunden, welche ihm nicht nur des Gegenstandes sondern auch des ihm mehr als irgend einem andern antiken Frescobilde innewohnenden monumentalen Charakters wegen — eine thronende Göttin ist in mehr als Lebensgrösse dargestellt — gebührt. Der Grund hierfür liegt wohl einerseits darin, dass das Bild seit geraumer Zeit nicht öffentlich dem Publikum zugänglich ist; während andererseits die Abbildungen desselben sämmtlich älteren Datums (die letzte aus dem Jahre 1810) und bis auf eine, in einem wenig bekannten Werk befindliche, keineswegs genügend sind. Unter diesen Umständen erschien es F. von Duhn und mir als eine Pflicht, die im Winter 1876/7 durch das Entgegenkommen des fürstlichen Besitzers gebotene Gelegenheit zur Erlangung einer neuen Zeichnung nicht unbenutzt zu lassen. Bei Ausführung derselben durch die bewährte Hand E. Eichlers konnte ich das Bild in der Nähe eingehend untersuchen und die Ergänzungen sowie die ziemlich ausgedehnten Uebermalungen der antiken Theile, welche bisher überhaupt nicht beobachtet waren, feststellen. Die Veröffentlichung der neuen Abbildung sollte in Verbindung mit einer eingehenden Untersuchung eines befreundeten Fachgenossen über die Darstellungen der Roma erfolgen, welcher meine Beobachtungen über das barberinische Gemälde als Material einverleibt worden wären. Da die Ausführung jener an sich höchst wünschenswerthen Arbeit aber durch die Verhältnisse in allzu weite Ferne gerückt ist, so übernahm ich es auf Wunsch der Redaction, die Abbildung mit denjenigen Bemerkungen, welche der Gegenstand zunächst erfordert, zu begleiten.

Authentische Kunde von der Auffindung des Bildes giebt das *Memoriale di Cassiano dal Pozzo* (bei Lumbroso, *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo* etc. Torino 1875 p. 77 f.), dessen Bericht es angezeigt scheint vollständig herzusetzen. *„L'anno 1655 nel giorno dell' assunzione di N. S. al ponteficato che fu ai sette d'aprile, si trovò in alcune anticaglie assai vicino al battistero di S. Giovanni in Laterano una stanza dipinta nella quale s'osservò l'effigie di Roma trionfante colorita vagamente che allettò l'eminentissimo signor cardinal Francesco Barberino a far tagliare il muro e trasportar quella pittura nel giardino del palazzo di casa sua, che è alle quattro fontane, ho preso a farne far copia da quella che il medesimo signor cardinale fece fare in tela.“* Das Bild ist mit modernem Rahmen in einem leider schlecht beleuchteten Zimmer des Erdgeschosses, welches gegenwärtig als eine Art Rumpelkammer dient[1]), in die Wand eingelassen

[1]) Es besteht die Absicht — deren Ausführung lebhaft zu wünschen ist — das Bild in einen besser beleuchteten Raum zu überführen und diesen mit zu der Gemälde-Galerie zu ziehen.

und (ohne den Rahmen) 1,70 m. hoch und 1,85 m. breit. Es war ringsherum, am meisten oben und unten, beschädigt; eine punktirte Linie auf der Abbildung bezeichnet die Ergänzungen, wozu in erster Linie der ganze Obertheil des Kopfes mit den Augen und dem Helme — einer missverstandenen Nachbildung eines korinthischen — gehört. Der Obertheil des letzteren scheint gar nicht ausgeführt worden zu sein, ebenso wenig wie das fehlende Stück des Schildes. Gleichzeitig aber hat das Bild ziemlich ausgedehnte, theilweise willkürliche Restaurationen erfahren, welche, weil mit Oelfarbe ausgeführt, bei näherer Betrachtung leicht als solche zu erkennen sind. Diesen interpolirten Zustand geben sämmtliche Abbildungen wieder. Die älteren unter ihnen, welche den Helm der Roma vollständig geben, scheinen nicht nach dem Original, sondern nach jener *„copia in tela“*, von welcher Cassiano dal Pozzo berichtet[2]), hergestellt zu sein. Auf unserer Tafel sind die willkürlichen Zusätze weggelassen.

Roma sitzt auf einem Stuhl ohne Arm- und Rückenlehne[3]) in ruhiger, majestätischer Haltung. Das rechte Bein ist leicht gebogen und der Fuss steht ein wenig zurück. Der Kopf ist ganz unmerklich nach links gewandt[4]). Sie ist bekleidet mit einem an den Schultern genestelten weissen Untergewande, welches den oberen Theil der Büste frei lässt[5]). Darüber trägt sie ein mit dunkelfarbigem Gürtel gegürtetes Prachtgewand aus schwerem Stoff von gelber Farbe mit breitem rothen Längs- und (unten) drei Querstreifen von derselben Farbe; auf den letzteren ein Rankenornament in Grau[6]). Zwischen dem ersten und zweiten dieser Querstreifen bemerkt man auf der rechten Seite ebenfalls als eingewebt oder gestickt gedachte grau gemalte Figuren[7]). Es sind deutlich erkennbar zwei Seekentauren[8]), auf deren Fischschwanz je ein nacktes Weib sitzt; sie sind von einander ab, die eine nach l., die andere nach r. gewandt. Auch dieses Gewand war an den Schultern genestelt, doch ist es links bis dicht oberhalb der durch die doppelte Hülle hindurch erkennbaren Brustwarze herabgeglitten — ein Motiv, welches dem sonst allzu einförmigen Faltenzug der gleichartigen Gewänder eine grössere Mannigfaltigkeit verleihen und die feinen Falten des weissen Untergewandes nach der linken Schulter hin zur Geltung bringen soll. Die Bekleidung der Göttin wird vervollständigt durch einen künstlich drapirten, dunkel-

[2]) Eine zweite für Kaiser Ferdinand III angefertigte Copie erwähnt Winckelmann Werke V p. 159. — Abbildungen: Bellori, *Fragm. vestigii vet. Romae* (1673) p. 85 (vermehrte Ausgabe von Xav. Canale u. d. Titel *Ichnographia vet. R.* 1764 p. 82) im Gegensinne des Originals, auf der Standarte der Victoria: *S. P. Q. R.* — Reproducirt bei Bellori und M. A. Causeus, *Pictae veterum tabulae in cryptis Romanorum receptae* Romae 1738 Titelkupfer; s. p. 105 (die erste Ausgabe: *Pitture antiche delle grotte di Roma* 1706 enthält die Abbildung nicht); Montfaucon, *antiqu. expl.* I, 2 p. 293 pl. CXCIII (ed. III Romae 1746); Causeus, *Romanum Museum* vol. II Titel cf. sectio VI, 18 (Lens, *le costume des peuples de l'antiqu.* pl. 32; Bottari, *Pict. ant. crypt. Rom.* Titelkupfer). Causeus *Pictae vet. tab.* p. 105 citirt eine grössere Abbildung des *„Crosatius Gallus in sua celebrium picturarum sylloge“*. — Selbständig: *A curious collection of ancient paintings* etc. London 1741 fol. pl. I (von Schreiber *Gött. gel. Anz.* 1882 p. 615 nachgewiesen). Weitaus beste Abbildung, welche genau den gegenwärtigen Zustand wiedergiebt. — Farbig mit vollständigem Helm, in Farben und Stil der Zeichnung nicht treu: Sickler und Reinhart, Almanach aus Rom I Leipzig 1810 (Titelkupfer); wiederholt bei Piper, Rom die ewige Stadt (Schr.). Beschrieben: Matz und v. Duhn, Antike Bildwerke in Rom III n. 4111 nach der ersten von v. Duhn und mir gemeinsam vorgenommenen Betrachtung. Leider hat v. Duhn versäumt, vor Drucklegung seiner Notizen die Eichler'sche Zeichnung und meine, wie oben gesagt, unter günstigeren Bedingungen aus nächster Nähe gemachten Beobachtungen zur Vergleichung heranzuziehen. Dies zur Erklärung der erheblichen Abweichungen seiner Beschreibung von der meinigen und der neuen Abbildung. Eine neuerdings wiederholte Vergleichung des Originals hat die Richtigkeit der letzteren in den betreffenden Differenzpunkten lediglich bestätigt.

[3]) Die doppelte schwarze Linie, welche die letztere andeuten soll, ist ebenso wie der ganze Hintergrund mit Oelfarbe gemalt.

[4]) Auch die erhaltenen Theile übermalt; die dunkelbraune Farbe des Haares wohl nach vorhandenen Spuren.

[5]) Der ganz schmale Streifen dieses Untergewandes, der unten unter dem gelben zum Vorschein kommt, ist mit Oelfarbe übermalt.

[6]) Nicht in Gelb wie bei Sickler und Reinhart. Der unterste (Rand-) Streifen ist übermalt.

[7]) Auf der linken Seite — wo nur ein kleines Stück der tunica unter dem Mantel zum Vorschein kommt — habe ich auf dem Original keine entsprechenden Figuren bezw. Reste von solchen sicher zu erkennen vermocht. (Die älteren Abbildungen geben solche — auch die englische wenigstens eine Andeutung — und in der That sind sie sicher vorauszusetzen).

[8]) Der am deutlichsten erkennbare zur L. ist auf allen älteren Abbildungen als knieende Figur aufgefasst.

rothen (purpurnen) Mantel. Derselbe fällt lang über den Rücken herab, ein Zipfel liegt auf der r. Schulter, bedeckt die linke und ist um den l. Arm herumgeschlungen; von da fällt ein Theil zum Boden herab, der grössere ist über den Schooss gelegt, so dass ein Zipfel in sorgfältig geordneten Falten zwischen den Knieen herabhängt. Den Hals der Göttin schmückt ein gelb gemaltes (goldenes) Halsband mit Anhängseln in Gestalt von kleinen *ampullae*. Der rechte Unterarm ist vom Körper abgestreckt und trägt eine, dem Beschauer zu, nur ein wenig nach links hingewandte Victoria. Dieselbe ist mit einem langen weissen Chiton mit Ueberfall bekleidet und etwas nach vorn geneigt, als sei sie im Begriffe, von der Hand der Göttin auf den Beschauer zu herabzuschweben. Der Kopf und der ganze rechte Arm, sowie andere kleinere Theile sind übermalt. Die rechte Hand war offen; die ebenfalls in Oelfarbe gemalte Kugel auf derselben scheint nach vorhandenen Spuren ergänzt. Der l. Arm hängt am Körper herab, die (antiken) Finger sind leicht geschlossen an den Leib gelegt; von irgend einem Gegenstande, den sie gehalten hätten (etwa einem Palmzweig), ist keine Spur vorhanden, auch ist speciell der Daumen nicht angedrückt. Die Standarte, welche diese Hand jetzt hält[9]), ist moderne Zuthat und daher auf unserer Zeichnung weggelassen. Mit der Linken hält Roma ein Scepter[10]), dessen Ende auf den Boden gestützt ist, zum Theil verdeckt durch den grossen neben dem Sitz lehnenden (grösstentheils modernen) Schild. Auf ihren Schultern sitzt je eine kleine weibliche Flügelgestalt, die nach innen gewandten Hände auf die Schulter der Göttin gestützt. Die zur R. des Beschauers (auf der l. Schulter) ist ganz übermalt, die zur L. dagegen unberührt. Sie neigt den Oberkörper und Kopf etwas nach innen zu und ist mit einem grünen Chiton bekleidet. Es erübrigt noch der merkwürdigen Gruppen Erwähnung zu thun, welche sich vorn auf den Pfosten des Stuhles[11]) befinden. Zur L. sieht man einen flach auf der Oberfläche des Pfostens aufliegenden Schwan mit entfaltetem r. Flügel (der l. konnte des Raumes wegen nicht angegeben werden) und etwas nach unten herabgebogenem Hals. Offenbar ist der Vogel als lebend gedacht. Auf demselben sitzt eine unterwärts mit einem Gewande (grün mit rothem Randstreifen) bekleidete Frau, welche die Rechte auf den Flügel des Thieres stützt, während sie mit der erhobenen und vom Körper abgestreckten L. das Gewand wie ein Segel emporzieht. Nur der Kopf dieser Gestalt ist übermalt, das Uebrige unberührt. Die entsprechende Gruppe zur R. ist etwas abweichend gebildet. Der Schwan liegt bedeutend höher[12]) als auf der andern Seite, die Flügel sind nicht ausgebreitet und der Kopf hängt in einer Weise herab, dass man das Thier für todt halten muss; auf demselben liegt eine Kugel, welche wiederum der l. Hand der Roma zur Stütze dient. Die der Frau auf der anderen Seite entsprechende Figur sitzt nicht auf, sondern neben dem Schwane und stützt die linke Hand anscheinend auf die obere Bekrönung des Pfostens selbst auf. Dieselbe ist roh überschmiert und daher das Geschlecht nicht völlig deutlich; doch ist sie der genauen Entsprechung wegen zweifellos für weiblich zu halten[13]). —

Roma ist als siegreiche Weltherrscherin aufgefasst. Als solche führt sie das Scepter und stützt den l. Arm auf die Weltkugel — denn dafür wird man trotz ihrer Kleinheit jene Kugel halten müssen. Denselben Gedanken drückt in freilich ungewöhnlicher Weise[14]) die Kugel in der R. der Victoria

[9]) Siehe die Abbildungen.

[10]) Dasselbe ist jetzt ganz mit Oelfarbe gemalt (gelb mit herumgewundenem rothen Streifen), doch wohl, wenigstens was die Länge und Form betrifft, nach den antiken Resten: eine Lanze müsste beträchtlich länger sein und würde in anderer Weise gehalten werden.

[11]) Die Pfosten selbst sind beide, auch in ihrem antiken Theil, ganz übermalt, die Ornamente und der eigenthümlich ausgebildete obere Abschluss des Pfostens fallen also dem Restaurator zur Last.

[12]) Worauf er liegt, ist nicht zu erkennen. Diese ganze Partie ist übermalt.

[13]) Bei Bellori sind beide Gestalten als männlich wiedergegeben, daher der Irrthum Winckelmanns (Werke II S. 510), welcher die durch den Schwan charakterisirten Dioskuren erkennt.

[14]) Insofern als Victoria die Weltkugel trägt, während sie gewöhnlich auf derselben steht, sowohl in Einzeldarstellungen als auf der Hand der Roma.

aus. Zwei andere Siegesgöttinnen sitzen ausserdem auf den Schultern der Roma, als die stets bereiten Boten der Weltherrscherin, den Adlern des Zeus entsprechend. Schwer verständlich sind die beiden Gruppen auf den Pfosten des Sessels. Zur Erklärung derselben weiss ich nur auf das bekannte Florentiner Relief[15]) und die verwandten Monumente zu verweisen, wo die auf dem Schwane einherschwebende Frau von O. Jahn[16]) zweifellos richtig als „die Luft" erklärt worden ist. Diese Deutung wird man auch auf die entsprechende Gruppe (zur L.) unseres Monumentes anzuwenden haben. Da dieselbe nicht als ein bloser architektonischer Zierrath behandelt ist, so wird man auch annehmen müssen, dass sie irgendeine bestimmte allegorische Bedeutung habe. Die Schwierigkeit wird vermehrt dadurch, dass von dieser die entsprechende Gruppe zur R. auch der Bedeutung nach nicht wohl zu trennen ist. Wenn man nun die zur L. etwa so auffassen könnte, dass selbst die Luft, das flüchtigste, freieste Element, der Weltherrscherin Roma dienstbar ist, so bleibt schon die Verdoppelung dieser Personification höchst sonderbar. In welchem Sinne aber gar der Schwan, und zwar dem Anscheine nach als todt gedacht, jene Function als Stütze der Weltkugel und indirect der Hand der Roma erhalten konnte, weiss ich nicht zu erklären. Rein äusserlich betrachtet widerspricht dieser ganze Aufbau allen tektonischen Gesetzen, um so mehr als wegen der andern Seite an eine Seitenlehne des Stuhles nicht gedacht werden kann. Aber auch die Art, wie links der schwebende Vogel unmittelbar auf der Fläche des Stuhles aufliegt, muss als durchaus unnatürlich bezeichnet werden. Nicht undenkbar ist es übrigens, dass der unerfreuliche Eindruck durch willkürliche Ergänzung des Stuhlpfostens von Seiten des Restaurators hervorgerufen oder gesteigert ist.

Die Ausführung des Bildes ist sorgfältig, der Faltenwurf der Gewänder, je nach der Natur des Stoffes verschieden, mit Verständniss behandelt[17]), und die Brechung des Lichtes auf dem gelben Gewand ist zum Ausdruck gebracht. Die Haltung der Gestalt ist würdig und von ungesuchter Einfachheit, die Formen sind, der Bedeutung der dargestellten Göttin angemessen, wohl mit Absicht etwas schwer gehalten. Verzeichnet ist allerdings der l. Arm.

Alles in Allem kann man der constantinischen Zeit, in welche das Gemälde wegen seiner Auffindung in der Nähe des lateranensischen Baptisteriums gesetzt worden ist[18]), eine solche Leistung unmöglich zutrauen. Eine solche Datirung wird auch durch die Angabe des Cassiano dal Pozzo in keiner Weise gefordert. Sie beruht auf der ganz willkürlichen Ansicht älterer Topographen, dass an jener Stelle der Palast des Constantin gelegen habe. Näheres aber über jenes antike Bauwerk, in welchem das Gemälde gefunden wurde, wissen wir nicht und entbehren somit jedes äusseren Kriteriums, um die Entstehungszeit des letzteren zu fixiren. Eine allerdings nur annäherungsweise Datirung ergiebt sich dagegen aus dem Typus der Roma auf dem Gemälde selbst. Auf den Münzen der Kaiser bis zu Hadrian überwiegt für die Darstellung der Roma völlig der Amazonentypus[19]), erst seit und nach Hadrian findet sich daneben häufiger, später überwiegend der Athena-Typus, wie er auf unserem Bilde vorliegt. Danach ist es, wenn auch nicht sicher, so doch wahrscheinlich, dass das letztere nicht vor der Zeit des Hadrian entstanden ist; die weitere Vermuthung (von Duhn's) dagegen, dass es unter dem directen Einflusse des Cultbildes in dem von diesem Kaiser (880 = 127 n. Chr.) gestifteten Tempel der Venus und Roma gemacht sei, schwebt so viel ich sehe in der Luft. Denn aus litterarischen Quellen wissen wir über dieses

15) Dütschke, Ant. Bildw. in Oberitalien III n. 353.

16) Arch. Zeitg. 1858 S. 243ff.; 1864 S. 178ff.

17) Unsere Radirung hat die Falten der oberen Partie leider zu knitterig und unruhig wiedergegeben.

18) Vgl. Winckelmann V S. 159; Zoëga, *Bassirilievi* p. 152.

19) Doch nicht ausschliesslich, wie Zoëga a. a. O. p. 149 behauptet. Vgl. das Medaillon des Domitian bei Fröhner *les méd. de l'emp. rom.* p. 19 und Grueber *Roman medallions in the Brit. Mus.* pl. I, 2: Roma ganz in der Gestalt der Athene, aber mit Scepter (so richtig Grueber). Dass Roma gemeint sei (Fröhner), beweist die knieende germanische Gefangene als Schildhalter. Dasselbe Medaillon widerlegt die seit Zoëga geltende Ansicht, dass Roma zum Unterschied von Minerva nie mit der Aegis dargestellt sei. Vgl. auch die Goldmünze des Antoninus Pius bei Kenner, Roma-Typen (Ber. der phil.-hist. Cl. der Wiener Akademie d. W. 1857) Fig. 16.

Cultbild der Roma nur, dass die Göttin sitzend dargestellt war[20]), und von den zahlreichen Darstellungen der Roma auf Münzen dieses Kaisers hat keine Anspruch darauf, für eine genaue Nachbildung desselben zu gelten: weichen doch selbst die mit der Beischrift *Roma aeterna* versehenen Münztypen der Göttin in den Attributen nicht unerheblich von einander ab[21]). Unser Bild aber unterscheidet sich (abgesehen von dem übrigen Beiwerk) von allen in Betracht kommenden[22]) Münztypen dieses und der folgenden Kaiser durch

[20]) Dio Cassius 69, 4. 5.

[21]) Vgl. Cohen, *méd. impér.* II² n. 1299, 1301—3, 1306, 1311.

[22]) Am nächsten stehen: Pedrusi, *i Cesari d'argento* III tav. 3,14 (Hadrian) = Bellori, *ichnogr. vet. Rom.* p. 2 (zwei Münzen des Antoninus Pius und des Septimius Severus).

das Scepter, welches Roma statt der Lanze in der L. führt. Es kann also, wenn überhaupt, nur von einem ganz allgemeinen Zusammenhange desselben mit dem Cultbilde der Roma die Rede sein.

Bezüglich des die Venus darstellenden Gemäldes im Pal. Barberini, welches ebenfalls für antik gehalten wurde und von Carlo Maratta oder Pietro da Cortona ergänzt sein soll, stimme ich durchaus dem Urtheil F. von Duhn's bei[23]), dass es ganz modern und als Pendant zu dem der Roma, mit dem es in den Maassen übereinstimmt, gemalt sei.

Rom, October 1884. G. Körte.

[23]) Antike Bildwerke III n. 4112. Abgeb. *A curious collect. of anc. paint.* pl. II (ohne den angeblich von Carlo Maratta ergänzten Vordergrund). Am Original ist von Ergänzungen nichts zu bemerken.

ÜBER DAS KOSTÜM DER GRIECHISCHEN SCHAUSPIELER
IN DER ALTEN KOMÖDIE.

(Tafel 5.)

Während durch Pollux die Tracht der komischen Schauspieler in der alexandrinischen Zeit einigermassen vollständig überliefert ist, finden sich bei ihm über ihr Kostüm in der alten Komödie nur dürftige Andeutungen. Auch vereinzelte Bemerkungen anderer Grammatiker sind zu geringfügig, um ein Bild von dem Bühnenkostüm des 5. Jahrhunderts v. Chr. zu ergeben. Glücklicherweise besitzen wir noch zwei weitere Quellen: die auf uns gekommenen Dramen und die Monumente. Beide sind bereits theilweise zur Reconstruction benutzt, aber es fehlt an einer Darstellung, welche alle Notizen über das Kostüm der Schauspieler in der alten Komödie zusammenfasst und das Verhältniss der Monumente zu den schriftlichen Quellen darlegt[1]). Dies möge im Folgenden meine Aufgabe sein.

[1]) Für die tragischen Schauspieler habe ich dasselbe versucht in meiner Schrift: *De tragicorum histrionum habitu scaenico apud Graecos. Gottingae* 1883.

1. Die Masken.

Ueber die Masken der alten Komödie berichtet Pollux[2]): *τὰ δὲ κωμικὰ πρόσωπα τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας ὡς ἐπιπολὺ τοῖς προσώποις ὧν ἐκωμῴδουν ἐπεικάζετο, ἢ ἐπὶ τὸ γελοιότερον ἐσχημάτιστο.* Er unterscheidet hiernach: Porträt- und Caricaturmasken.

Ueber das monströse Aussehen der Masken finden wir in den Dramen des Aristophanes häufiger Bemerkungen, offenbar in der Absicht, die Aufmerksamkeit des Publikums darauf zu lenken. Besonders reich an solchen Scherzen sind die Vögel[3]).

[2]) Onomasticon IV 143.

[3]) Auch auf Vasenbildern finden wir häufiger die Darstellung von menschlichen Gestalten mit Vogelmasken: Gerhard, Trinkschalen T. XXX, 1—3; *Journal of hellenic studies*, Pl. XIV B; Tischbein, *Rec. de gravures* II, 57. Diese Vasen sind besprochen von C. Smith in dem *Journal of hellenic studies*, Vol. 2 p. 309 fg.

Da Trochilos eine Maske mit einem gähnenden Schnabel trägt, so ruft Euelpides staunend aus (Vs. 61): *Ἄπολλον ἀποτρόπαιε, τοῦ χασμήματος*[4]). Nicht minder lachenerregend ist der Schnabel an der Maske des Epops (Vs. 99: *τὸ ῥάμφος ἡμῖν σου γέλοιον φαίνεται*[5]). Die Maske des Euelpides gleicht einem Gänsekopf (Vs. 804: *οἶσθ' ᾧ μάλιστ' ἔοικας ἐπτερωμένος; εἰς εὐτέλειαν χηνὶ συγγεγραμμένῳ*) und die des Peithetaeros einem Amselkopfe (Vs. 806: *σὺ δὲ κοψίχῳ γε σκάφιον ἀποτετιλμένῳ*). Den Choreuten voran, von denen jeder Einzelne einen besonderen Vogel repräsentirte, ziehen die vier Musiker[6]), ebenfalls mit Vogelmasken. Der eine trägt einen mächtigen Busch auf dem Kopfe (Vs. 278: *ἕτερος αὖ λόφον κατειληφώς τις ὄρνις οὑτοσί*), ein anderer — der Phoenikopteros — einen stark gekrümmten Schnabel[7]).

Die Masken des Chores in den Wolken waren nach dem Scholiasten zu Vers 343 mit grossen, ungestalteten Nasen versehen: *εἰσεληλύθησαν οἱ χορευταὶ προσωπεῖα περικείμενοι μεγάλας ἔχοντα ῥῖνας γελοῖα καὶ ἀσχήμονα.*

In der Maske des Pseudartabas war ein ungewöhnlich grosses Auge, umgeben von dicken Wülsten. (Acharner Vs. 95: *ναύφρακτον βλέπεις ἢ περὶ ἄκραν κάμπτων νεώσοικον σκοπεῖς; ἄσκωμ' ἔχεις που περὶ τὸν ὀφθαλμὸν κάτω*).

Die Lakedaemonier traten mit langen Bärten auf (Lysistrata Vs. 1073: *καὶ μὴν ἀπὸ τῆς Σπάρτης οἱδὶ πρέσβεις ἕλκοντες ὑπήνας χωροῦσι*) und ebenso diejenigen, welche auf der Seite der Lakedaemonier standen, die „*λακωνίζοντες*“, wie z. B. Bdelykleon in den Wespen (Vs. 475: *καὶ ξυνὼν Βρασίδᾳ*[8]) . . . *τήν θ' ὑπήνην ἄκουρον τρέφων;*).

Die Ernsten und Traurigen sind durch die zusammengezogenen Augenbrauen gekennzeichnet[9]). Eine solche Maske trägt z. B. Lysistrata, zu der Kalonike sagt (Vs. 7): *μὴ σκυθρώπαζ', ὦ τέκνον, οὐ γὰρ πρέπει σοι τοξοποιεῖν τὰς ὀφρῦς.*

Die Masken der jüngeren Frauen sind, wie in der Tragödie, von weisser Farbe. Chremylos sagt deshalb auch von dem Chore in den Ekklesiazusen (Vs. 386): *οὐ γὰρ ἀλλ' ὑπερφυῶς ὡς λευκοπληθὴς ἦν ἰδεῖν ἡκκλησία*[10]). Mit weissgefärbter Maske tritt auch Agathon auf, dessen weibischer Charakter dadurch verspottet werden soll, und zugleich mit einem jugendlich schönen Gesichte. Denn in den Thesmophoriazusen redet ihn Euripides an (Vs. 191): *σὺ δ' εὐπρόσωπος, λευκός, ἐξυρημένος.*

Dagegen waren die Masken der alten Frauen hässlich und runzlig. Der Jüngling im Plutos sagt deshalb von der alten Frau (Vs. 1051): *ἐν τῷ προσώπῳ τῶν ῥυτίδων ὅσας ἔχει.*

Ueber die Porträtmasken finden wir bei Aristophanes nur eine Andeutung. Es ist die bekannte Stelle in den Rittern, wo Demosthenes vor dem Auftreten des Kleon zu den Zuschauern sagt (Vs. 230): *καὶ μὴ δέδιθ' · οὐ γάρ ἐστιν ἐξῃκασμένος. ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ αὐτὸν οὐδεὶς ἤθελε τῶν σκευοποιῶν εἰκάσαι.* Man hat diese Motivirung, dass kein Maskenmacher die Porträtmaske Kleons aus Furcht vor diesem habe anfertigen wollen, für einen launigen Scherz gehalten[11]); allein die Worte scheinen durchaus ernst zu sein. Denn dass die *σκευοποιοί* sich scheuten, das Porträt des mächtigen Demagogen anzufertigen, ist sehr glaublich; gerieth doch Aristophanes selbst wegen der Ritter mit Kleon in Conflict, und ebenso glaublich ist es, dass der Dichter die Maskenmacher für ihre Feigheit bestrafen wollte, indem er sie vor den versammelten

[4]) Der Scholiast bemerkt hierzu: *ἐπεὶ πρόσωπον ὀρνέου ἐποίησεν ὁ ὑποκριτὴς ἔχοντος τὸ ῥάμφος κεχηνός, διὰ τοῦτο εἶπεν χασμήματος.*

[5]) Nach dem Scholiasten entsprach seine Maske dem Kopf einer Nachtigall. Denn zu Vs. 674 bemerkt derselbe, dass Epops aufgetreten sei *τὰ ἄλλα κεκαλλωπισμένον, τὴν δὲ κεφαλὴν ὄρνιθος ἔχον ὡς ἀηδόνος.*

[6]) Dass dies die Musiker sind, ist eine treffende Bemerkung Wieselers (*Animadv. in Aristoph.* p. 37 seq. Satyrspiel p. 202).

[7]) Der Scholiast zu Juvenal XI, 139 beschreibt den Schnabel des Phoenikopteros in folgender Weise: *huius rostrum tam prolixum est, ut nisi merso capite aqua in os ipsius non possit intrare.*

[8]) Der Scholiast bemerkt: *καὶ ξυνὼν Βρασίδᾳ· ἀντὶ τοῦ λακωνίζειν.*

[9]) Quintilian Inst. or. XI, 3, 79: *tristitia deductis (superciliis), hilaritas remissis ostenditur.* Ebenso wird der Ausdruck der Trauer auf den Masken der Tragödie bezeichnet, vgl. Dierks a. a. O. p. 26.

[10]) Vgl. Vs. 427: *λευκός τις.*

[11]) Bernhardy, Griech. Litt II, 2.

Athenern brandmarkte. — Die Stelle kann also soviel lehren, dass die Anwendung von Porträtmasken damals nicht undenkbar war, doch ist dabei an eine Porträtirung im Sinne unserer Zeit selbstverständlich nicht zu denken; man wird die hauptsächlichsten, am meisten charakteristischen Züge wiedergegeben haben.

Auch von zwei späteren Schriftstellern werden die Porträtmasken erwähnt; jedoch deren Kenntniss ist gewiss erst aus der aristophanischen Stelle hervorgegangen. Platonios nämlich sagt von den Masken der alten Komödie[12]): *ἐν μὲν γὰρ τῇ παλαιᾷ εἴκαζον τὰ προσωπεῖα τοῖς κωμῳδουμένοις, ἵνα, πρίν τι καὶ τοὺς ὑποκριτὰς εἰπεῖν, ὁ κωμῳδούμενος ἐκ τῆς ὁμοιότητος τῆς ὄψεως κατάδηλος ᾖ· ἐν δὲ τῇ μέσῃ καὶ νέᾳ κωμῳδίᾳ ἐπίτηδες τὰ προσωπεῖα πρὸς τὸ γελοιότερον ἐδημιούργησαν* —.

Nach Platonios gab es also in der alten Komödie nur Porträtmasken, während erst die neuere Caricaturmasken einführte. Es sei dies geschehen, wie er weiterhin auseinandersetzt, aus Furcht vor den Macedoniern, damit nicht etwa eine Maske einem der macedonischen Herrscher ähnele. Die letzte Nachricht ist anekdotenhaft und unwahrscheinlich, die erste unrichtig. Denn Caricaturmasken wurden — wie wir sahen — gerade hauptsächlich in der alten Komödie gebraucht.

Der andere Schriftsteller, welcher die Porträtmasken erwähnt, ist Aelian. Dieser berichtet in seinen Vermischten Geschichten (II, 13), dass Sokrates bei der Aufführung der Wolken des Aristophanes aufgestanden sei und sich den Zuschauern zugewandt habe, damit sie sein Gesicht mit der Maske des Schauspielers, der seine Rolle spielte, vergleichen könnten. Die Anekdote ist gewiss erfunden, vielleicht geradezu in der Absicht, die aus den Rittern gezogene Voraussetzung vom Gebrauch der Porträtmasken zu bekräftigen. Denn der Schriftsteller fügt hinzu: *δῆλα γὰρ δὴ ὅτι καὶ οἱ σκευοποιοὶ ἔπλασαν αὐτὸν ὡς ὅτι μάλιστα ἐξεικάσαντες*[13]).

Unsere ganze Kenntniss der Porträtmasken beruht demnach auf der aristophanischen Stelle; nur die Angabe über Agathon lässt sich hinzufügen, der eine weissgefärbte Maske von jugendlich schönem Aussehen trug (s. o.), also jedenfalls eine Maske, die an sein wirkliches Aussehen erinnerte.

Wie die Porträt-, so sind auch die Caricaturmasken dieser Zeit nicht wie in der neueren Komödie für eine Klasse typischer Figuren berechnet, sondern für jede einzelne Rolle wird eine besondere Maske geschaffen, durch deren Originalität der Skeuopoios Aufsehen zu erregen sucht. Erst mit der Entwickelung der typischen Charaktere in der Komödie bildet sich der systematische Apparat aus, wie er uns durch Pollux überliefert ist. Es findet also hier derselbe Process statt, wie in der Tragödie, wo sich allmählich aus den Einzelmasken ein System entwickelt, welches in den *ἔκσκευα πρόσωπα* nur noch einen Rest von den früheren Originalmasken bewahrt.

2. Die Kleidung.

Ueber die Kleidung der Schauspieler in der alten Komödie besitzen wir gar keine directe litterarische Ueberlieferung. Wir sind deshalb zunächst allein auf die Komödien des Aristophanes angewiesen. Das Wichtigste, was wir aus diesen erfahren, ist unbedingt die Nachricht, dass die Schauspieler männlicher Rollen in der alten Komödie den Phallus trugen, dass sich jedoch bereits am Ende des 5. Jahrhunderts eine Reaction dagegen geltend machte, wie aus einer Stelle in den Wolken hervorgeht; denn der Dichter sagt dort (Vs. 537): *ἥτις (ἡ κωμῳδία) πρῶτα μὲν οὐδὲν ἦλθε ῥαψαμένη σκύτινον καθειμένον, ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου, παχύ, τοῖς παιδίοις ἵν' ᾖ γέλως*. Einen solchen Phallus trägt z. B. Strepsiades in den Wolken, der auf die Frage des Sokrates: *ἔχεις τι;* erwidert (Vs. 734): *οὐδέν γε πλὴν ἢ τὸ πέος ἐν τῇ δεξιᾷ*[14]), ferner die Lakedä-

[12]) *περὶ διαφορᾶς κωμῳδιῶν* XXXV, 20 (Meineke, *Comic. graec. fragm.* I, 533).

[13]) Ausserdem findet sich in den Progymnasmata des Aphthonius eine Stelle (ed. Petzholdt. Lipsiae 1839, p. 53), die die Porträtmasken zwar nicht ausdrücklich erwähnt, aber doch auf sie anzuspielen scheint: *εἰδωλοποιία ἡ πρόσωπον μὲν ἔχουσα γνώριμον, τεθνεὸς δὲ καὶ τοῦ λέγειν παυσάμενον, ὡς ἐν Δήμοις Εὔπολις ἔπλασε καὶ Ἀριστείδης ἐν τῷ ὑπὲρ τῶν τεσσάρων.*

[14]) Der Scholiast bemerkt hierzu: *παρεπιγραφή· δεῖ γὰρ αὐτὸν καθέζεσθαι ἔχοντα τὸ αἰδοῖον καὶ μιμεῖσθαι τὸν δερ-*

monier in der Lysistrata (Vs. 989 fg. 1083), und Mnesilochos in den Thesmophoriazusen, der auf seinen Phallus zeigend ihn *τουτὶ τὸ πέος* (Vs. 62) nennt.

Die Gewissheit, dass die Schauspieler männlicher Rollen den Phallus trugen, lässt uns die innige Verbindung der Komödie mit dem Phallophorencultus und ihre Entstehung daraus erkennen. Die *φαλλοφόροι* trugen nach dem Delier Semos[15]), dem Verfasser des Buches *περὶ παιάνων*, eine enganliegende Kleidung, ähnlich der der Kleinasiaten und — wie ihr Name sagt — den Phallus. Den Kopf bedeckten sie mit Blättern und Epheukränzen. Der Gebrauch des Phallus auf dem attischen Theater beweist, dass man die Tracht der Phallophoren auf der Bühne beibehielt. Nur die Maske wurde neu eingeführt, weil dieselbe bei der kunstmässigen Ausbildung der Komödie nothwendig wurde[16]).

Dasselbe Kostüm finden wir wieder auf den scenischen Darstellungen unteritalischer Vasenbilder. Auch hier tragen die Schauspieler männlicher Rollen den Phallus, auch hier zeigen die Masken jene Gestaltungen, wie wir sie aus Aristophanes kennen gelernt haben: wir finden monströse Missgestalten[17]), die Form eines Löwenkopfes[18]) u. s. w.

Es fragt sich nun, in welcher Beziehung die Vasenbilder zur alten Komödie stehen. Am Ende des 5. Jahrhunderts macht sich in Athen — wie wir aus der Stelle in den Wolken (Vs. 537) ersehen — eine Reaction gegen das Tragen des Phallus auf der Bühne geltend, wie sich auch auf anderen Gebieten eine Bewegung gegen das Obscöne kund giebt, z. B. auf dem der Vasenmalerei, welche, wenn sie erotische Vorwürfe wählt, jetzt an Stelle der rohen Bordellscenen zarte Liebesbilder setzt. Die Schauspieler der neuen Komödie treten überhaupt nicht mehr in der burlesken Phallophorentracht, sondern in der Kleidung des täglichen Lebens auf.

Wenn dies auch in Athen der Fall war, so sehen wir die Phallophorenkomödie sich doch auf den Inseln des ägäischen Meeres und an der kleinasiatischen Küste im 4. und 3. Jahrhundert weiterbilden, von wo aus sie etwa 300 v. Chr. von Rhinthon in Tarent eingeführt wird. Man nannte sie dort auch Phlyakographie, weil die Italiker die Phallophoroi mit dem Namen Phlyakes bezeichneten[19]).

Aus der nun folgenden Zeit stammen eine Menge von unteritalischen Vasen, auf denen wir sehr häufig Darstellungen von Phlyakes finden. Nicht alle von diesen beziehen sich auf das Theater. Denn zuweilen sieht man jene in Verbindung mit Dionysos, mit Kentauren, denen sie voranspringen, mit Bacchantinnen, oder der Maler hat durch Andeutung der Landschaft zu erkennen gegeben, dass er die Phlyakes im Culte darstellen will[20]). Bei einer verhältnissmässig grossen Anzahl ist jedoch die Beziehung auf das Theater durch die Angabe der Bühne gesichert.

Auf den Inhalt der Phlyakographie näher einzugehen, ist hier nicht der Ort[21]). Nur das Eine ist noch zu erwähnen, dass diese Komödie auch inhaltlich Berührungspunkte mit der alt-attischen hat. Welcker bezog daher das bekannte Bild mit der Darstellung aus den Fröschen direct auf die Komödie des Aristophanes[22]). Dies ist zwar nicht berechtigt — abgesehen davon, dass die Annahme etwas gewagt ist, die Komödien des Aristophanes seien noch in jener Zeit in Unteritalien allgemein verbreitet gewesen —, weil Dionysos beim Aristophanes im langen Chiton auftritt, während letzterer auf dem Vasenbilde fehlt. Der Chiton ist nämlich

μύλλοντα. Dass Strepsiades trotz der obigen Worte (Vs. 537) in demselben Stücke doch den Phallus trägt, scheint mir durchaus wahrscheinlich. Der Widerspruch soll die Zuschauer noch mehr zum Lachen reizen. Es verhält sich hiermit ebenso wie mit dem Scherze des Xanthias im Anfange der Frösche. Dionysos bittet ihn, nur ja nicht den Scherz zu machen: *ὡς θλίβομαι*, weil er allzu bekannt sei, aber X. macht ihn darum doch.

15) Athenaeus XIV, 16.

16) Ueber die Einführung der komischen Maske wusste schon Aristoteles nichts näheres (*De arte poetica* c. 5).

17) Wieseler, D. d. B. IX, 13.

18) *M. d. I.* 1844, Vol. VI, Tav. XII.

19) Athenaeus XIV, 15.

20) Lenormant, *Chefs-d'oeuvre de l'art ant. 1re série*, Vol. I, Pl. 92. — Siehe auch das unten von mir edirte Vasenbild.

21) In nächster Zeit hoffe ich eine Sammlung der Fragmente der Rhinthonica und eine Untersuchung über dieselbe geben zu können.

22) Abgebildet bei: Gerhard, D. u. F. 1849, T. III, 1 = Wieseler, D. d. B. S.-T. A,25.

gerade das Wichtigste; denn der Gegensatz zwischen dem langen weiblichen Gewande und den Insignien des Herakles sind der Grund, weshalb dieser in ein Gelächter ausbricht. Die Anlehnung jedoch an Aristophanes ist unverkennbar. Was liegt in diesem Falle näher als an eine Neubearbeitung dieser Scene durch einen Hilarotragöden zu denken? Diese kannten der Vasenmaler und seine Kunden aus eigener Anschauung und jener konnte daher auf Interesse und auf Käufer für seine Waare rechnen.

Auf einer anderen Vase finden wir zwei Diener, die sich in Liebkosungen gegen Apollo, ihren Herrn, überbieten[23]). Der eine sucht seine Gunst durch einen Korb mit Früchten, der andere durch declamatorische Schmeicheleien zu gewinnen. Es gemahnt dies lebhaft an die Scene mit dem Wettstreit des Paphlagoniers und des Wursthändlers um die Gunst des Demos.

Panofka wurde durch ein anderes Bild an Kratinos' Weinflasche erinnert[24]).

Ein anderes schliesslich (s. Taf. 5,1) ruft eine Scene aus den Acharnern in's Gedächtniss zurück.

Nach dem Gesagten dürfen wir die scenischen Darstellungen unteritalischer Vasenbilder zwar nicht direct dem Inhalte nach auf die alte Komödie beziehen, sondern auf die Hilarotragödie, welche Scenen aus derselben entlehnt; wohl aber können wir bei dem Zusammenhange, in welchem das Lustspiel des 5. und 3. Jahrhunderts v. Chr. zu einander und zu dem Phallophorenkult stehen, die Kleidung der Hilarotragöden zur Reconstruction des Kostüms komischer Schauspieler des 5. Jahrhunderts benutzen. —

Die Schauspieler männlicher Rollen tragen einen dem Körper dicht anliegenden Anzug aus steifem Leder, welcher die Beine bis an die Knöchel der Füsse und die Arme bis an die Hand bedeckt[25]). Ein besonderes, eng anliegendes Gewandstück bedeckt bloss den Oberkörper und lässt Arme und Beine frei[26]). An diesem befindet sich vorn der Phallus, aus Leder[27]) und von unförmlicher Grösse. Dieser eng anliegende Anzug ist nicht als ein Gewand aufzufassen, sondern als eine Nachahmung des Körpers. Darum sind die Brustwarzen angegeben, darum ist auch das Somation zuweilen ausgestopft, um einen Schmerbauch darzustellen[28]). Mit einem solchen trat z. B. Dionysos in den Fröschen auf. Denn Vs. 200 sagt der Chor zu ihm *οὔκουν καθεδεῖ δῆτ' ἐνθαδί, γάστρων;*[29])

Die Arme und Beine sind meist buntfarbig gestreift und zwar in der Weise, dass an jeder Seite derselben ein Streifen von oben nach unten läuft, die beide durch Querstriche verbunden sind; das Somation dagegen ist einfarbig.

Die Gewänder der Männer entsprechen der Kleidung des täglichen Lebens: die *ἐξωμίδες, ἀμφιμάσχαλοι, ἱμάτια* und *χλαμύδες*, jedoch sind sie im Sinne der alten Komödie carikirt. Die Exomis ist von dickem, steifem Zeuge oder auch Leder, gegürtet, und zuweilen weit vom Körper abstehend[30]). Mit derselben sind z. B. die Greise in der Lysistrata bekleidet (Vs. 661: *ἀλλὰ τὴν ἐξωμίδ' ἐκδυώμεθα*). Einen Amphimaschalos überreicht der Allantopolos dem Demos in den Rittern (Vs. 881). Auf den Vasenbildern sind die Schauspieler meist mit der Exomis bekleidet, und zwar ebensowohl Sklaven wie Götter, Könige und Heroen; es findet sich auch der Amphimaschalos[31]), und zuweilen sind sie

23) *M. d. I.* 1859, Vol. VI, T. XXXV, 1.

24) Gerhard, D. u. F. 1849, T. IV, 1. — Smith (*Journal of hell. stud.* 2,313) vergleicht eine scenische Darstellung (Tischbein II, 57) mit der Scene aus den Vögeln des Aristophanes „*where the Chorus of birds attacks the intruding human strangers.*"

25) Die eng anliegenden Gewänder der Phallophoren nannte man nach Athenaeus XIV. 16 *καύνακες*. Wieseler hat dieselben wegen der Aehnlichkeit mit der persischen Kleidung *ἀναξυρίδες* genannt.

26) Ohne Zweifel ist dies das *σωμάτιον*, von welchem Photius sagt: *σωμάτια· τὰ ἀναπλάσματα, οἷς οἱ ὑποκριταὶ διασάττουσιν αὐτούς, οὕτως Πλάτων.* Vgl. hierüber Dierks a. a. O. p. 8.

27) S. Wolken 538.

28) Wieseler, D. d. B. IX, 11. 12.

29) Der Scholiast bemerkt hierzu: *εἰσάγουσι γὰρ τὸν Διόνυσον προγάστορα καὶ οἰδαλέον ἀπὸ τῆς ἀργίας καὶ οἰνοφλυγίας.*

30) Die Nachrichten des Pollux (IV, 118, VII, 47) und Hesych (I, p. 1301) beziehen sich nicht auf die Exomis der alten Komödie, sondern auf die der neueren und des täglichen Lebens.

31) Gerhard, D. u. F. 1849, Taf. IV *M. d. I.* 1859. Tav. XXXV, 2.

ganz nackt, d. h. bis auf die Kaunakes und das Somation[32]). So treten auch die Choreuten in der Lysistrata auf, nachdem sie ihre Exomides ausgezogen haben (Vs. 661). Sehr häufig trugen die Schauspieler das Himation, jedoch von spasshaft kleiner Dimension[33]); z. B. der Gerechte im Plutos (Vs. 881), Mnesilochos in den Thesmophoriazusen (Vs. 214), die Athener in der Lysistrata (Vs. 1083), die Frauen in den Ekklesiazusen, welche in Männertracht erscheinen (Vs. 74), Strepsiades (Vs. 497) u. a. Mit einem Himation aus gröberem Tuche, *τρίβων* oder *τριβώνιον* genannt, trat der Sykophant im Plutos auf (Vs. 897), Philokleon in den Wespen (Vs. 1131) u. a. Die Chlamys tragen auf der Bühne nur Personen, für die sie auch sonst charakteristisch ist, wie Hermes[34]) oder die Krieger, die sich — wie es im Kampfe Sitte war — dieselbe um den linken Arm gewickelt haben[35]). Auch die Lakedämonier in der Lysistrata sind mit der Chlamys bekleidet (Vs. 987: *τί δὴ προβάλλει τὴν χλαμύδα*).

Die Kleidung der Schauspieler, welche die Frauenrollen gaben, lernen wir — abgesehen von den Vasenbildern[36]) — am besten aus den Thesmophoriazusen kennen, wo Mnesilochos, sich als Weib verkleidend, vor den Augen des Publikums ein Gewandstück nach dem andern anlegt. Zunächst zieht er den langen Chiton an, fesselt ihn mit dem Gürtel (*στρόφιον*[37]) und wirft sich schliesslich ein an den Rändern verziertes Himation (*ἔγκυκλον*) über[38]). Ein solches Enkyklon trägt auch Myrrhine in der Lysistrata (Vs. 113[39]). Dasselbe wurde häufig, wie es im Leben Sitte war, über den Hinterkopf gezogen[40]).

Die Farbe der Chitone war meistens safrangelb (*κροκωτός*[41]). Ein solches Gewand trägt z. B. die Frau in den Ekklesiazusen, welche Vs. 878 sagt: *ἐγὼ δὲ καταπεπλασμένη ψιμυθίῳ ἕστηκα καὶ κροκωτὸν ἠμφιεσμένη*, ebenso die Männer, welche sich als Frauen verkleidet haben, wie Mnesilochos in den Thesmophoriazusen (Vs. 253), Agathon in demselben Stücke (Vs. 137), Blepyros in den Ekklesiazusen (Vs. 331) und Dionysos in den Fröschen (Vs. 45). Bunte Kleider trägt das alte Weib im Plutos bei der Opferscene am Ende des Stückes. Denn Vs. 1199 sagt Chremylos zu ihr: *ἔχουσα δ' ἦλθες αὐτὴ ποικίλα.* Nach Artemidor[42]) wurden bunte Kleider meistens von Reichen oder Hetaeren getragen. Ohne Zweifel wird hierzu in Beziehung stehen, dass auch die Dienerinnen der Hetaeren in der neuen Komödie mit bunten Gewändern auftraten, während die Dienerinnen ehrbarer Frauen einfach weisse trugen[43]).

Da die Frauenrollen bekanntlich von Männern gegeben wurden, so mussten diese sich die Brüste ausstopfen. Die falschen Brüste nannte man *προστερνίδια*[44]). — Als die Verkleidung des Mnesilochos in den Thesmophoriazusen entdeckt wird, ruft Eine aus dem Chore (Vs. 640): *καὶ νὴ Δία τιτθοὺς γ' ὥσπερ ἡμεῖς οὐκ ἔχει.* Ein anderes Beispiel ist die Stelle in der Lysistrata, wo diese zur Lampito sagt (Vs. 83): *ὡς δὴ καλὸν τὸ χρῆμ' ἔχεις τῶν τιτθίων.*

Eine Kopfbedeckung trugen die Männer — wie im täglichen Leben — für gewöhnlich nicht. Auch Strepsiades tritt ohne dieselbe auf, aber er beklagt es sehr, seinen Hut zu Hause gelassen zu haben, als er den Chor der Wolken heranziehen sieht (Vs. 268: *τὸ δὲ μηδὲ κυνῆν οἴκοθεν ἐλθεῖν ἐμὲ τὸν κακοδαίμον' ἔχοντα*). Dagegen trugen die auf der Reise Befindlichen stets eine Kopfbe-

32) S. Wieseler, D. d. B. IX, 11. 12. 15. Gerhard, D. u. F. 1849, T. III.

33) S. Wieseler, D. d. B. IX, 7. 13. *A. d. I.* 1859, T. *N.*

34) Wieseler, D. d. B. IX, 11.

35) *A. d. I.* 1871, Tav. *G.* Gerhard, D. u. F. 1849, T. V, 2.

36) *M. d. I.* 1859, Vol. VI, T. XXXV, 2. *A. d. I.* 1871, Tav. *H.* u. ö.

37) Auch Myrrhine in der Lysistrata trägt diesen Gürtel (Vs. 931 *τὸ στρόφιον ἤδη λύομαι*), vgl. Thesmophor. Vs. 139. 255.

38) Ueber das Haarnetz (*κεκρύφαλος*) s. u.

39) Ueber das *ἔγκυκλον* s. Hermann, Privat-Alt.[3] p. 188, A. 3. Becker, Charikles III[3], p. 222. 256.

40) *M. d. I.* 1859, Vol. VI, T. XXXV, 2.

41) Auch in der neueren Komödie war nach Pollux (IV, 120) die Gewandung der jüngeren Frauen weiss oder byssosfarbig.

42) Oneirocrit. II, 3: *γυναικὶ δὲ ποικίλη καὶ ἀνθηρὰ ἐσθὴς συμφέρει, μάλιστα δὲ ἑταίρᾳ καὶ πλουσίᾳ.*

43) S. Pollux IV, 154.

44) Lucian, De saltat. c. 27. — Ueber den Gebrauch der *προστερνίδια* in der Tragödie vgl. Dierks a. a. O. p. 7.

deckung[45]), ebenso wie Iris und Hermes[46]). Als Iris in den Vögeln auftritt, fragt Peithetaeros sie mit Anspielung auf ihren Hut (Vs. 1202): *ὄνομα δέ σοι τί ἐστι, πλοῖον ἢ κυνῆ*[47]). — Die Frauen trugen gewöhnlich auf dem Kopfe eine Haube (*κεκρύφαλος*) und eine Binde (*μίτρα*). Beides muss auch Mnesilochos anthun, als er sich als Weib verkleidet (Vs. 257 *κεκρυφάλου δεῖ καὶ μίτρας*), und ebenso trägt den Kekryphalos der in Frauenkleidung auftretende Agathon (Vs. 138). Ueber ihre Form unterrichten uns am besten die Vasenbilder[48]).

Die gewöhnliche Bezeichnung für die Fussbekleidung der Männer ist bei Aristophanes *ἐμβάς*[49]). In den Wolken sagt Philokleon zum Bdelykleon (Vs. 1157): *ἄγε νῦν, ἀποδύου τὰς καταράτους ἐμβάδας.* Auch der in den Ekklesiazusen verkleidete Chor der Frauen hatte *ἐμβάδας* angezogen (Vs. 507 *ἐμβὰς ἐκποδὼν ἴτω*). Die Form derselben entsprach unseren Schuhen. Dies geht hauptsächlich aus der Stelle in den Rittern hervor, wo der Chor sagt (Vs. 321): *πρὶν γὰρ εἶναι Περγασῆσιν ἔνεον ἐν ταῖς ἐμβάσιν*[50]). Es waren Schuhe mit niedrigen Schäften; denn dies folgt meiner Ansicht nach aus der Angabe des Pollux, dass ihre Gestalt niedrigen Kothurnen glich (VII,85 *τὴν δὲ ἰδέαν κοθόρνοις ταπεινοῖς ἔοικε*[51]).

Bisweilen werden die *ἐμβάδες* auch *λακωνικαί* genannt. In den Wespen fordert Bdelykleon den Philokleon auf, seine *ἐμβάδες* auszuziehen und dafür die von ihm mitgebrachten neuen *λακωνικαί* anzulegen (Vs. 1157). Der Unterschied liegt hier nicht in der Form, wie man gemeint hat[52]), sondern darin, dass die einen Schuhe alt und die anderen neu sind. Denn dass die *λακωνικαί* nur eine andere Bezeichnung für die *ἐμβάδες* sind, folgt aus den Ekklesiazusen, wo Blepyros seine Schuhe *λακωνικαί* nennt (Vs. 345), während dieselben später von den Frauen *ἐμβάδες* genannt werden (Vs. 507).

Die Fussbekleidung der Frauen wird von Aristophanes meist mit dem Worte *κόθορνος* bezeichnet. Mit diesen tritt der Chor der Frauen in der Lysistrata auf (Vs. 656), ebenso auch der als Frau verkleidete Blepyros in den Ekklesiazusen (Vs. 345) und der weibische Dionysos in den Fröschen (Vs. 47). — Ueber die Form dieser *κόθορνοι* kann nach der Beschreibung Herodots (VI, 125) im allgemeinen kein Zweifel sein[53]). Es waren Schuhe mit hohen Schäften und — nach der im Etymologicum Magnum (p. 524,40) erhaltenen Nachricht — mit viereckigen Sohlen. — Die Kothornoi wurden auch *περσικαί* genannt. Dass dies nicht etwa eine andere Fussbekleidung, sondern nur ein anderer Ausdruck war, geht aus den Ekklesiazusen hervor. Denn dort spricht Blepyros zuerst von *περσικαί*, die er anziehen will (Vs. 319), während er gleich darauf sagt (Vs. 346): *ἐς τὼ κοθόρνω τὼ πόδ' ἐνθεὶς ἵεμαι.*

Aus den Vasenbildern lässt sich über die Fussbekleidung nichts Sicheres schliessen, weil sie in solchen Details meist zu undeutlich ausgeführt sind. Wo jedoch bei den Männern Schuhe angegeben sind[54]), haben diese niedrige, also den Embades entsprechende Schäfte.

3. Die Attribute.

Zur Individualisirung bestimmter Rollen werden natürlich die dafür geeigneten Attribute verwendet, die mithin von mannigfacher, nicht auf Regeln zurückzuführender Art sind. So tritt Dionysos in den Fröschen mit Keule und Löwenfell auf (Vs. 45), der Chor der Wespen mit einem hinten angebrach-

[45]) Ebenso in der Tragödie, s. Dierks a. a. O.

[46]) Wieseler, D. d. B. IX, 11.

[47]) Der Scholiast bemerkt hierzu: *κυνῆ δὲ ὅτι ἔχει περικεφαλαίαν τὸν πέτασον.*

[48]) Wieseler, D. d. B. IX, 6. 11. 12. *A. d. I.* 1871, Tav. *H.*

[49]) Ekkl. 507. Ritter 321, 869. Wolken 719, 858. Wespen 103, 274, 447, 1157. Plutos 759 u. a.

[50]) Vgl. Becker, Charikles III³, der noch andere Zeugnisse anführt.

[51]) Schoene (*De personar. in Eurip. Bacchab. hab. scaen.* pag. 32), Becker (Charikles III³, p. 277) u. a. haben *ταπεινός* auf die Sohlen bezogen, weil sie meinten, dass Pollux an dieser Stelle von den hochsohligen Kothurnen der Tragödie spräche. Dieser spricht aber durchaus nicht von dem Bühnenkothurn, sondern von dem des täglichen Lebens. Es ist deshalb gewiss richtiger *ταπεινός* auf die Schäfte zu beziehen.

[52]) Becker, Charikles III³ p. 278.

[53]) Vgl. Becker, Char. III³ p. 282. Wieseler, Satyrsp. p. 72. Hermann, P.-A.³ p. 196. Dierks a. a. O. p. 48.

[54]) *A. d. I.* 1871, Tav. *G.*

ten Stachel, der Feldherr Lamachos in den Acharnern mit Schild und Helm, auf dem sich ein grosser Federbusch befand (Vs. 583[55]), die Handwerksleute in den Vögeln mit ihren Werkzeugen (Vs. 980. 1002. 1036 u. ö.) und der conservative Demos in den Rittern mit altmodischer Haartracht (Vs. 1331). Bekränzt erschienen die Schauspieler in jeder Situation, bei der es im Leben Sitte war: der Jüngling im Plutos, weil er sich zum Gastmahl begiebt (Vs. 1041), Karion und Chremylos, da sie vom Orakel zurückkehren[56]), Kleon in den Rittern (Vs. 1227) und diejenigen Frauen in den Thesmophoriazusen, welche als Redner auftreten (Vs. 38 *περίθου τόνδε πρῶτον πρὶν λέγειν*[57]).

Die Bürger führten, wie im täglichen Verkehr[58]), meist einen Stock. Erwähnt wird er im Plutos Vs. 271 und von den Frauen, die in Männertracht auftreten, Ekklesiazusen Vs. 74[59]).

Bei Scenen, welche als am Abend oder in der Nacht spielend gedacht wurden, traten die Schauspieler mit Fackeln oder Lampen auf[60]). In den Ekklesiazusen trägt eine Fackel der zur Geliebten (Vs. 978), im Plutos der zum Gastmahle gehende Jüngling (Vs. 1041), in den Ekklesiazusen die Sklavin, die den Herrn zum Gastmahl begleitet (Vs. 1149). Lampen werden in den Wespen (Vs. 246) und in den Ekklesiazusen (Vs. 27) erwähnt.

Die auf der Reise Befindlichen waren von Dienern begleitet, die das Gepäck (*στρώματα*) in zusammengerollten Decken (*στρωματόδεσμα* oder *στρωματεῖα*[61]) trugen, und zwar auf einem zweigabeligen Stock (*ἀνάφορον*[62]). In den Vögeln treten die Diener des Peithetaeros und Euelpides mit demselben auf (Vs. 656), in den Fröschen Xanthias (Vs. 12). Auch auf den Vasenbildern sind die Stromateia und Anaphora häufiger dargestellt[63]).

Die auf Tafel 5,2 zum ersten Male (in $^2/_3$) veröffentlichte unteritalische Vase befindet sich im Louvre. Auf der einen Seite, die als Vorderseite zu gelten hat, ist die Darstellung eines Phlyaken, der bekleidet mit den Kaunakes, dem Somation (mit Phallus) und der gegürteten Exomis sich von rechts nach links bewegt, den maskirten Kopf nach rechts zurückwendet, auf demselben einen Korb mit Früchten und in der Rechten eine brennende Fackel trägt, während die linke Hand den Kopf stützt und zugleich eine Binde hält. Er bewegt sich gegen einen Altar, der zur Linken steht, während ihm rechts ein Vogel folgt, der wahrscheinlich eine Ente darstellen soll, und im Schnabel einen Wurm oder eine kleine Binde trägt.

Die vorwiegende Farbe ist hellbraun; dunkelbraun ist das *σωμάτιον* — mit Ausnahme der gelblich braunen Brust — und der dazu gehörige unter der Exomis zum Vorschein kommende Phallus, wie auch die Binde im Haare; weiss sind die Streifen an den Kaunakes, die Striche auf der Haarbinde und die Spitzen an derselben, die Früchte im Korbe, die Kügelchen auf dem Altar, an dem Kranz um den Kopf und unter dem Phlyaken, der obere Flügelansatz der Ente und einzelne Punkte auf dem Gefieder.

Der Phlyake dreht sich um nach dem auf der entgegengesetzten Seite befindlichen Dionysos. Dieser, im Profil nach links gewandt, setzt den rechten Fuss auf eine Blume, legt den linken Arm auf das rechte Knie, indem er mit der linken Hand einen Kranz und den Thyrsosstab hält, der über die linke

55) Krieger mit Helm und Federbusch finden sich häufig auf den scenischen Vasenbildern: Gerhard, D. u. F. 1849, T. V, 2. *A. d. I.* 1871, Tav. *G.* Wieseler, D. d. B. IX, 14.

56) Aus demselben Grunde bekränzen sich die Schauspieler in der Tragödie, vgl. Dierks a. a. O. p. 32.

57) Der Scholiast bemerkt hierzu: *ἀντὶ τοῦ στεφάνου ἔθος γὰρ ἦν τοῖς λέγουσι στεφανοῦσθαι πρῶτον.*

58) Ueber den Gebrauch der Spazierstöcke im täglichen Leben s. Becker, Charikl. I p. 159. Hermann, P.-A.[3] p. 184, 1.

59) Dass jedoch jeder athenische Greis zwei Stäbe getragen habe, wie der Scholiast zu dieser Stelle meint (*πάντες οἱ γέροντες ἐν ταῖς Ἀθήναις δύο βακτηρίας ἐβάσταζον*), ist sicher nicht richtig; es wird sich gewiss auf einzelne Fälle beschränkt haben. — Auf den Vasenbildern führen die Männer sehr häufig einen Stab, der mannigfach gekrümmt ist (Wieseler, D. d. B. IX, 6. 15. *A. d. I.* 1853, Tav. *D.* u. ö.).

60) S. Wieseler, D. d. B. IX, 11. 12. Hier handelt es sich beide Male um ein Liebesabenteuer.

61) S. Pollux, Onom. VII, 79.

62) Der Scholiast zu den Fröschen Vs. 8 bemerkt: *τ' ἀνάφορον δὲ ξύλον ἀμφίκοιλον, ἐν ᾧ τὰ φορτία ἐξαρτήσαντες οἱ ἐργάται βαστάζουσι.*

63) Gerhard, D. u. F. 1849, Taf. III, 1. *A. d. I.* 1853, Tav. *C—D.*

Schulter geht und an dem sich oben eine Binde befindet. Ueber den linken Arm fällt ein mit einer Einfassung verziertes Himation; auf der am Handgelenk mit einer Spange verzierten Rechten trägt er einen Korb, einen Kranz und eine Binde, um den Kopf eine Binde und einen doppelten Kranz, über der Brust ebenfalls einen Kranz, der sich von der rechten Schulter unter den linken Arm hinzieht, an den Füssen endlich zierliche Schuhe.

Die Grundfarbe ist wiederum hellbraun; das Himation ist auf allen Seiten mit einem dunkelbraunen Rande und Punkten verziert (*ἔγκυκλον*); dunkelbraun ist auch die Binde in der rechten Hand und am Thyrsosstab mit Ausnahme der Spitzen, welche weiss sind; von der letzteren Farbe ist auch die Blume, auf welche Dionysos den Fuss setzt, der Kranz um den Korb, in der linken Hand und im Haare, ebenso die Kügelchen auf dem Altar, je drei Punkte auf den Schuhen und schliesslich die Spangen am rechten Arme und unten am rechten Fusse, von welchem letzteren jedoch nur noch wenig zu sehen ist.

Aus den vom Boden aufspriessenden Blumen und der unter dem Phlyaken gemachten Terrainangabe erkennen wir, dass diese Scene als in freier Landschaft vor sich gehend zu denken ist. Der Phlyake begiebt sich, das Phalloslied (*τὸ φαλλικόν*) singend, zum Altar des Dionysos, um ihm den mit Früchten gefüllten Phalluskorb, die Binde und Fackel zu weihen. Und wie auf dem Friese des Parthenon die Götter bei der festlichen Handlung als Theilnehmer versammelt sind, so ist auch bei diesem Feste Dionysos zugegen.

Auf einer von Tischbein gezeichneten Vase begegnet uns eine ganz ähnliche Darstellung [64]). Hier sind beide Figuren auf einem Bilde vereinigt. Der Phallophore ist in derselben Stellung wie auf unserer Vase und blickt sich nach dem auf ihn zueilenden Dionysos um; statt der Fackel hält er einen gehenkelten Korb in der Rechten.

Eine solche Feier der ländlichen Dionysien ist auch von Aristophanes in den Acharnern auf die Bühne gebracht, wo Dikaeopolis wegen des eingekauften dreissigjährigen Friedens dies Fest veranstaltet und das *φαλλικόν* singend mit dem Phalluskorbe über die Bühne zieht (Vs. 241 fgg.).

Die andere früher im Besitze Maffei's, jetzt ebenfalls im Louvre befindliche Vase (Tafel 5,1; Maassstab $^2/_3$) ist bereits mehrfach, aber stets in völlig ungenügender Weise veröffentlicht worden [65]). Auf der Vorderseite stehen zwei Schauspieler der Phlyakographie in dem bekannten Theaterkostüm in Action einander gegenüber. Der links stehende hält mit der linken Hand einen Korb vor sich, die rechte leere Hand dagegen hinter sich. Abgesehen von den Kaunakes und dem Somation (mit Phallus) ist er mit der Exomis bekleidet. Um den Kopf trägt er eine breite Binde, aber keine Kopfbedeckung, wie alle früheren Zeichnungen angeben. Der andere Schauspieler hat den rechten Arm gesticulirend erhoben und den linken in das Himation gewickelt, welches er noch über der Exomis trägt. Zugleich hält er in der linken Hand einen Stock, dessen unteres Ende nach oben gerichtet ist [66]). Die Schauspieler stehen auf einem Gerüst, welches, wie auch auf anderen scenischen Darstellungen [67]), die Bühne andeuten soll. Durch die über ihnen befindlichen weissen Punkte wie durch die Rosetten wird wohl der Hintergrund der Bühne angezeigt.

Das Bild hat stark gelitten und der Firniss ist

[64]) *Recueil de gravures d'après des vases antiques etc.* Naples 1791, Vol. I, Pl. 41. — Auf diese Vase machte mich Herr Professor Wieseler aufmerksam.

[65]) Zuerst von Dempster, *De Etruria regali*, Vol. II, Tab. LXXXX, Florent. 1724 (hier ist der Korb einigermaassen richtig und an der linken Figur der Phallus sichtbar; bei den übrigen ist der Korb falsch und der Phallus bei beiden Schauspielern weggelassen); von Maffei, *Museum Veronense* 1749, Tab. IX, 1 (hiernach ist die Abbildung bei Wieseler gemacht, D. d. B IX 8); von Passeri, *Picturae Etruscorum in Vasculis*, *Romae* 1752, Vol. II, Tab. CLXIV (in dieser Publication am ungenauesten). — Dass die früher Maffei gehörende Vase und unsere identisch sind, kann keinem Zweifel unterliegen, da sie — abgesehen von den offenbaren Fehlern in der an und für sich ungenauen Zeichnung — in unmöglich zufälligen Einzelheiten übereinstimmen.

[66]) Der Stock ist auf keiner früheren Zeichnung angegeben, da derselbe kaum noch sichtbar ist und bei oberflächlicher Betrachtung leicht übersehen wird.

[67]) *A. d. I.* 1853, Tav. *C—D.* 1870, Tav. *I.*



deshalb an verschiedenen Stellen abgeblättert [68]). Ob die Schauspieler eine Fussbekleidung tragen, ist daher an der linken Figur gar nicht zu erkennen; die Andeutungen an den Füssen der rechten Figur deuten auf nackte Füsse. Die unter der rechten Hand der links stehenden Figur zum Vorschein kommenden Umrisse sind nicht etwa Theile von Kleidungsstücken — wie die übrigen Zeichnungen angeben — noch eine Angelruthe [69]), sondern eine stark abgeblätterte Stelle.

Der links stehende Schauspieler trägt eine weisse Binde im Haar, der andere am Hinterkopfe ein weisses Band; von weisser Farbe sind ferner der gekrümmte Stock und die Punkte über den Figuren.

[68]) Die abgeblätterten Stellen sind von dem Zeichner der Vase, Herrn Volbehr, sorgfältig durch punktirte Linien angegeben. Ueberhaupt sind die Zeichnungen bis auf den kleinsten Strich mit möglichster Genauigkeit angefertigt.

[69]) Wieseler, D. d. B. IV, 56.

Erklärt ist dies Vasenbild von Passeri [70]) in folgender Weise: „*In tabula . . . vides Maccos geminos in suggestu theatri de fiscella disputantes, veluti contractum ineant de interioribus pomis sive pullis.*" Wieseler sagt hieran anknüpfend: „Warum nicht *piscibus*? Denn wenn die Handlung in der bezeichneten Weise zu deuten ist, so scheint es am passendsten, die Figur links als Fischer zu fassen." Allein die Kopfbedeckung und die Angelruthe, welche er für den Fischer anführt, sind in Wirklichkeit nicht vorhanden und damit wird die Annahme hinfällig.

Sicher ist, dass wir in diesen beiden Figuren Herr und Diener vor uns haben [71]). Jener ist gekennzeichnet durch den gekrümmmten Stock, wel-

[70]) A. a. O. p. 49.

[71]) Bereits Wieseler a. a. O. machte die Bemerkung, dass es, wenn nicht ein Fischer, gewiss ein Sklave mit seinem Herrn sei.

cher nur den Freien zustand, und durch das verzierte Himation. An irgend einen Streit um den Korb oder seinen Inhalt ist nach dem Ausdruck der Gesichter durchaus nicht zu denken, wohl aber scheint es, als ob der Diener dem Herrn etwas aus dem Korbe dargereicht hat, was dieser eben kostet. Er hat sich zu diesem Zwecke in eine feste Position gestellt, den Arm in die Seite gestützt, indem er das untere Ende des Stockes nach oben kehrt, und macht mit der rechten Hand den Gestus eines feinen Kenners, der ein Gericht probirt, während der Sklave, gespannt auf den Effect, seine Hand erwartungsvoll auf den Rücken legt.

Diese Scene hat mich an das Zwiegespräch zwischen Amphitheos und Dikaeopolis in den Acharnern erinnert, wo der erstere mit dem für 8 Drachmen gekauften Frieden zurückkehrt und davon seinem Herrn, der ihn ausgesandt hat, zu kosten giebt. Dass Amphitheos den Frieden in einem Korbe bringt, ist ganz im Sinne der alten Komödie. Er langt zuerst den fünfjährigen Frieden daraus hervor und lässt den Herrn probiren (Vs. 188: *αὗται μέν εἰσι πεντέτεις· γεῦσαι λαβών*), darauf den zehnjährigen (Vs. 191: *σὺ δ' ἀλλὰ τασδὶ τὰς δεκέτεις γεῦσαι λαβών*), welcher wie der erste dem Dikaeopolis noch einen etwas herben Beigeschmack hat, und endlich den 30jährigen (Vs. 194: *ἀλλ' αὑταὶ σπονδαὶ τριακοντούτιδες κατὰ γῆν τε καὶ θάλατταν*), welcher seinen Herrn zu dem freudigen Ausrufe veranlasst: *ὦ Διονύσια, αὗται μὲν ὄζουσ' ἀμβροσίας καὶ νέκταρος*. Der letzte Moment ist gewiss auf unserem Vasenbilde gemeint.

Ist meine Deutung richtig, so haben wir hier ein zweites Beispiel, dass die Phlyakographie direct eine Scene aus der alten Komödie entlehnt. —

Auf der Sp. 49. 50 im Text abgebildeten Rückseite befinden sich zwei einander gegenüberstehende, in ein langes Himation gehüllte Männer, von denen der rechts befindliche seinen Arm auf einen Stab stützt, beide tragen um den Kopf eine Binde. Zwischen ihnen kommt aus dem Boden ein Blumenornament hervor und oben, hinter dem Rücken der rechts stehenden Person, ist eine Rosette. Da sich ähnliche zwei, in der Tracht des gewöhnlichen Lebens gekleidete Männer, häufiger auf den vorn mit scenischen Darstellungen versehenen Vasen befinden, so ist gewiss ein Zusammenhang zwischen ihnen und den auf der Vorderseite befindlichen Schauspielern anzunehmen. Man könnte an Zuschauer denken und hat daran gedacht; allein dagegen spricht, dass sich die Personen einander gegenüberstehen. Dagegen scheint mir die Binde im Haar, das Zeichen des Siegers, darauf hinzuweisen, dass wir hier die Schauspieler vor uns haben, welche auf der vorderen Seite in ihrer Glanz- und Siegesrolle auftreten.

Paris. HERMANN DIERKS.

DIE LÜCKEN IM PARTHENONFRIES.

Bei den Versuchen die Fragmente des Parthenonfrieses in eine möglichst gesicherte Ordnung zu bringen musste ich es, wie bei manchen anderen Abschnitten meiner Ausgabe des Parthenon, als einen besonders schweren Uebelstand empfinden, dass es mir nicht vergönnt war vor dem Abschluss der Arbeit die Originale einer erneuten Prüfung zu unterziehen. Stand mir doch selbst von Abgüssen nur eine ganz geringe Zahl zur Verfügung, sogar die *Ancient Marbles* konnte ich nur zeitweilig zu Rathe ziehen. So blieb mir denn für die Berechnung der Länge der erhaltenen Fragmente und des Verhältnisses derselben zur ursprünglichen Länge des ganzen Frieses nichts übrig, als auf Grund der Tafeln meines Atlas nach dem Reductionsverhältniss von 6 zu 100 die Länge des Erhaltenen zu schätzen. Wie unsicher ein so gewonnenes Resultat sein musste, sobald es sich um schwierige Einzelfragen handelte, konnte mir natürlich nicht entgehen; ich habe daher auch meine Berechnungen nur als annähernde Schätzungen gegeben (S. 234. 241). Versuche einer genaueren Bestimmung sind seither meines Wissens kaum gemacht worden. Auch Robert in seinen durch Mittheilung neuen Stoffes dankenswerthen, obschon in den Schlussfolgerungen vielfach irrigen Bemerkungen über neue Fragmente des Frieses (Arch. Ztg. 1875 S. 95 ff.) hat sich in obiger Beziehung mit meinen Aufstellungen begnügt.

Schon im Jahre 1873, als ich zum erstenmale nach Abschluss meines Werkes das britische Museum wieder besuchen konnte, habe ich die Gelegenheit benutzt, alle Platten und Fragmente des Frieses genau zu messen. Damals war Newton gerade mit der Neuaufstellung des Frieses beschäftigt und gestattete mir mit seiner stets bewährten Liberalität völlige Freiheit in meinen Arbeiten. Auch war der Fries damals noch nicht hinter den allerdings schützenden, aber alle Einzeluntersuchung erschwerenden und die künstlerische Wirkung empfindlich schädigenden Glasplatten verborgen. Natürlich ist der Werth der Messungen verschieden, je nachdem es sich um die Originale oder um Abgüsse handelt; wegen der verschiedenen Ausdehnung des Gipses beim Trocknen und bei der grossen Nachlässigkeit der Giesser können die Messungen an Abgüssen eine absolute Genauigkeit nicht beanspruchen. Indessen handelt es sich hierbei doch höchstens um wenige Centimeter, d. h. um Grössen, welche bei Bestimmung der Gesammtzahl der Platten kaum in Frage kommen. Uebler ist der fragmentirte Zustand so vieler Platten, der eine directe Bestimmung der ursprünglichen Länge nicht gestattet; und am allerübelsten ist es, wo wir nur mit Carrey's Zeichnungen zu thun haben. Es hat sich mir aber als ein werthvolles Resultat der durchgeführten Messung ergeben, dass die erhaltenen Platten des Nord- und des Südfrieses, auf die allein es ankommt, mit einigen besonders motivirten Ausnahmen durchweg eine feste Normallänge aufweisen. Wir können diese also ohne Gefahr wesentlichen Irrthums auch für die fragmentirten und die nur bei Carrey überlieferten Platten voraussetzen.

Zur vollständigeren Orientirung schicke ich ein paar Worte über die Schmalseiten voraus.

Am Ostfriese sind Platten verwandt worden von einer Länge wie sie am übrigen Friese nicht wieder vorkommt. Die Mittelplatte (V) misst nicht weniger als 4,44 Meter, d. h. genau 15 attische Fuss (zu 0,296 M.). Diese Platte entspricht der Länge des mittleren Intercolumniums. Etwas unregelmässig schliessen sich beiderseits die weiteren Platten an, dergestalt dass sie gegen die Enden allmählich an Länge abnehmen, im Einzelnen aber sehr verschiedene Maasse aufweisen. Man möchte glauben, dass die ungewöhnlich langen Blöcke schwerer zu beschaffen waren und daher so ungleichmässig ausgefallen sind; in geringerem Grade mag der Wunsch mitgewirkt haben, die Figuren nicht durch Plattenenden zu durchschneiden. Im Folgenden bezeichnen die eingeklammerten Ziffern die wahrscheinlichen ursprünglichen Längen; ein Stern hinter der Zahl weist darauf hin, dass es sich um ein Fragment handelt.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
0,54	0,79* (1,22)	3,19	3,42	4,44	1,38* + x + 2,76* (4,23)	2,00	1,60	(0,54)

Die gesammte Länge des Frieses beträgt 21,18 M. (Parthenon S. 203), d. h. 71′ 9″ attisch.

Anders ist der ebenso lange Westfries zusammengesetzt. Nach den Abgüssen in London haben die Platten III bis XIV eine Durchschnittslänge von 1,40 M. (4′ 11″ attisch). Die Schwankungen

bewegen sich, abgesehen von Platte XII mit 1,37 M., zwischen 1,39 und 1,40 M. Dann folgt jederseits eine längere Platte, II von 1,705, XV von 1,67 M. Diese Platten dienen zur Ausgleichung mit den schmalen Endplatten, welche nur die Breite oder Schmalseite eines Friesblockes darstellen. XVI misst 0,52 M., entspricht also nahezu Ostfries I; Platte I des Westfrieses habe ich mir zu 0,47 M. notirt, aber mit einem Fragezeichen, dessen Grund ich nicht mehr anzugeben weiss. Hinter der geforderten Gesammtlänge von 21,18 M. bleibt die gemessene um 0,045 zurück; dürfen wir diesen Ueberschuss zu Platte I hinzurechnen, so wird sie fast genau so lang wie die andere Eckplatte XVI.

Die beiden Langseiten sind ähnlich wie die Westseite eingerichtet. Abgesehen von den Endplatten ergiebt die Messung als Durchschnittsmaass der Platten eine Länge von 1,22 M. (=4′ 2″ attisch). Die Schwankungen bewegen sich fast durchweg innerhalb der Grenzen von 1,205 und 1,23, nur ganz vereinzelt kommen Platten von 1,19 und 1,25 vor (unmittelbar neben einander, also einander ausgleichend, Nordfries XXVIII und XXIX), einmal eine von 1,24 (Nordfries XXII); in letzterem Falle kommt in Betracht, dass die Platte jetzt aus verschiedenen Fragmenten zusammengestückt und dadurch vielleicht etwas länger geworden ist. Legt man das Durchschnittsmaass von 1,22 M. zu Grunde, so ergiebt sich, dass die Gesammtlänge von 58,53 M. (Parthenon S. 203) fast genau 48 solche Platten umfasst. Diese würden 58,56 M., d. h. 198′ attisch ergeben; es ist wohl sicher, dass dies letztere Maass das wirklich gemeinte war und dass entweder die mangelnden 0,03 M. auf Rechnung ungenauer Ausführung kommen oder dass die nach Penroses Angaben angestellte Berechnung der Länge nicht ganz genau ist. Ich bemerke übrigens ausdrücklich, dass ich die Messung der einzelnen Platten und die Berechnung des Durchschnittsmaasses ohne Rücksicht auf die attischen Maasse oder auf die Gesammtlänge des Frieses vorgenommen habe; die Uebereinstimmung mit jenen und das glatte Aufgehen von 48 Plattenlängen in die Gesammtlänge haben sich mir erst nachträglich ergeben.

Dennoch enthielt jede der beiden Langseiten ursprünglich nicht 48, sondern nur 47 Platten, so dass nicht die Fuge zwischen der 24. und 25. Platte, sondern die 24. Platte selbst die Mitte des Frieses bildete. Dies rührt daher, dass für die Eckplatten, die ja, wie oben bemerkt, der östlichen und westlichen Friesseite ihre schmalere Fläche (0,52—0,54 M.) zukehrten, um grösserer Festigkeit willen möglichst lange Blöcke gewählt wurden, deren gegen Norden und Süden gekehrte Langseiten das Durchschnittsmaass von 1,22 M. um ungefähr 0,40 M. (Genaueres s. u.) überschritten. Da dieser Ueberschuss von rund $2 \times 0,40 = 0,80$ M. nicht die ganze Länge einer Normalplatte ausmacht, so musste die Ausgleichung mit der zusammenhängenden Reihe der Normalplatten dadurch herbeigeführt werden, dass zwischen die letztere und die Endplatten einige etwas grössere Platten eingefügt wurden. Thatsächlich ist die Aufgabe so gelöst worden, dass ein für 7 Normalplatten ausreichender Raum (8,54 M.) auf 6 Platten vertheilt und hierdurch die Gesammtzahl von 48 Platten um eine verringert ward. Von jenen sechs Platten wurden je drei an jedes Ende gebracht. Dabei war es keineswegs nöthig die 8,54 M. ganz genau in zwei gleiche Hälften von 4,27 M. zu theilen; es genügte wenn die sechs Platten zusammen jene Länge besassen. Es ist der Mühe werth, das dabei beobachtete Verfahren etwas genauer zu verfolgen.

Am Westende des Nordfrieses sind alle drei Platten XL—XLII vollständig erhalten (von XXXIX linkshin beginnen die Normalplatten). Sie messen $1,31 + 1,41 + 1,65 = 4,37$ M., sind also um 0,10 M. länger als die Hälfte des für beide Enden bestimmten Raumes. Somit bleiben für die drei östlichsten Platten des Nordfrieses I—III nur 4,17 M. übrig, vorausgesetzt dass die dazwischen liegenden 41 gewöhnlichen Platten genau die normale Gesammtlänge von 50,02 M. hatten, was nicht mehr controlirbar ist. Von jenen drei Platten misst die einzig erhaltene (II) 1,415 M., die beiden andern sind vollständig nur bei Carrey erhalten. Indessen haben sich allmählich von Platte III zehn Fragmente zusammengefunden; sie beweisen, dass das rechte Ende dieser Platte unmittelbar hinter die vierte Kuh fällt, und Fig. 9 mit dem Bruch darunter bereits zu Platte IV gehört. Berechnet man nach diesen Fragmenten (vom Fuss von Fig. 8 bis zum rechten Plattenrand sind es 0,64 M.) die Länge der ganzen Platte, so erhält man 1,40 M. Für Platte I ergiebt die Rechnung, auf Grund der Facsimiles nach Carrey in Labordes *Parthénon* vorgenommen, nur 1,19 M., während bei Zuziehung der Stuart'schen Zeichnung von Fig. 1 (vgl. die Reconstruction in meinem Atlas) eine bedeutend grössere Länge (1,495 M.) herauskommt. Nach ersterer Rechnung erhalten wir $1,19 + 1,415 + 1,40 = 4,005$ M., nach der letzteren

1,495 + 1,415 + 1,40 = 4,31 M. Der oben berechnete Betrag von 4,17 M. liegt etwa in der Mitte zwischen beiden auf Schätzung beruhenden Werthen. Die Differenz kann bei so schwankender Grundlage der Messung nicht Wunder nehmen; sie mag sich in Wirklichkeit auf beide Platten I und III vertheilt haben; jedenfalls ist sie nicht erheblich genug, um das Gesammtresultat wesentlich zu gefährden.

Besonders einfach gestaltet sich die Sache beim Westende des Südfrieses (Pl. I—III). Platte I misst ungefähr 1,65[1]), die nächste Platte II, die am rechten Rande ein wenig gelitten zu haben scheint, 1,42 M. Dies ergiebt zusammen ungefähr 3,07 M., d. h. etwa 2$^1/_2$ Normallängen (3,05), so dass die Ausgleichung also bereits durch diese beiden Platten erreicht ist und Platte III das gewöhnliche Maass erhalten konnte; in der That misst sie 1,225 M.

Am wichtigsten erweist sich die gemachte Beobachtung für das Ostende des Südfrieses. Bekanntlich gehört die dort dargestellte athenische Hekatombe zu denjenigen Theilen des Frieses, die







einer möglichst raumsparenden Anordnung am meisten Schwierigkeit entgegenstellen. Ich konnte in meinem Parthenon (S. 239f.) nur das Geständniss ablegen, zu keinem befriedigenden Ergebniss gelangt zu sein; der Ausfall von wenigstens zwei Platten erschien mir als sicher. Fortgesetzte Beobachtungen sowohl an den Originalen wie an Abgüssen führten nicht weiter; ich verzweifelte desto mehr an einer befriedigenden Lösung der Aufgabe, je deutlicher ich erkannte, dass es sich nur um ganz geringe Lücken handeln könne. Auch Petersen und Robert scheinen nicht glücklicher gewesen zu sein. Nur Newton (*Guide to the Sculptures of the Parthenon,* 2. Ausg., S. 76) hat einen neuen Vorschlag gemacht[2]), der wenigstens einen Punkt in sehr wahrscheinlicher Weise erledigt (s. u., S. 59), dafür aber noch mehr Lücken im Zuge anzunehmen zwingt und eben hierdurch in seiner Gesammtheit alle Wahrscheinlichkeit verliert. Jetzt giebt die Beobachtung über die grössere Länge der Endplatten einen festen Ausgangspunkt. Zunächst ist klar, dass die Eckplatte XLIV, deren erhaltenes Stück 0,965 M. misst, einst bedeutend länger gewesen sein muss. Da nun das Fragment XLIII, 127. 128 (lang 0,46 M.) nach der Wendung des Kopfes von Fig. 128 am besten an Platte XLIV mit dem ganz links erscheinenden, linkshin gewandten Beine sich anschliesst, so ist dies Fragment ohne Frage ein Theil der Endplatte selbst, deren somit gesicherte Länge von 1,325 M. noch durch zwei weitere kleine Stücke

[1]) Die Länge lässt sich wegen des Bruches nicht ganz genau bestimmen und ist vielleicht noch etwas grösser. In meinem Atlas ist der Bruch zu weit gerathen. Wie die Entfernung zwischen Fig. 3 und dem zugehörigen Pferdekopf beweist, sollte das hinter Fig. 4 nach links vorspringende abgebrochene Stück durch die erhaltene Oberfläche von Fig. 3 grösstentheils verdeckt werden.

[2]) XLI. XLIII, 126. || XXXIX. XL. || XXXVIII. || XLII. || XLIII, 127. XLIV.

am linken Rande und zwischen den beiden erhaltenen Fragmenten erweitert werden muss: wir mögen etwa 1,50 M. als annähernde Länge annehmen [3]). Von den übrigen Platten der Hekatombe überschreiten nur XXXVIII und XLII die Normallänge und müssen also der Endplatte zunächst ihren Platz finden. Jene misst 1,39, diese 1,38 M.; dabei ist jene anscheinend am linken, diese am rechten Rande ein wenig bestossen, so dass die Maasse ursprünglich etwas grösser gewesen sein werden. Von den beiden Platten schliesst sich XXXVIII gut an XLIII,127 an, wenn wir die Lücke zur Linken des letzteren Fragments als klein annehmen: die von Fig. 108 geführte, auf der Abbildung sehr lang erscheinende Kuh erhält dabei nach Ausweis des Abgusses genau ihre gehörige Länge. Ebenso findet der Zusammenschluss von XLII und XXXVIII mit einer ganz geringen Lücke dazwischen in den erhaltenen Resten kein Hinderniss; das Ende der Kuh ward von Fig. 124 verdeckt. Bleiben wir nun bei den angegebenen Maassen stehen, so ergiebt sich für die drei Platten eine Gesammtlänge von 1,38* + 1,39* + (1,50) = 4,27 M., d. h. genau das geforderte Maass. Da die Länge aber nach dem Gesagten ein wenig höher wird angesetzt werden müssen, so ist der Ueberschuss, falls nicht die Endplatte etwas kürzer war, aus der Reihe der Normalplatten zu ergänzen.

Es möge gestattet sein, auch die weitere Anordnung der Hekatombe hier gleich zu erledigen, und zwar mit Rücksicht darauf, dass, wie schon bemerkt ward und wie sich weiter unten genauer ergeben wird, die grösste Sparsamkeit in Annahme von Lücken dringend geboten ist. Newton hat sehr richtig, wie ich mich am Originale überzeugt habe, erkannt, dass das Fragment XLIII,126 sich unmittelbar rechts an Platte XLI anschliesst. Das Fragment bildet die obere linke Ecke einer Platte, das am linken Rande abgebröckelte Stück lässt noch den Umriss des verhüllten rechten Arms von Fig. 119 erkennen. Ferner hat Newton der Platte XLI mit grosser Wahrscheinlichkeit den letzten Platz im Zuge der Kühe angewiesen. Nichts deutet auf eine nachfolgende Kuh hin; die von Fig. 117 geführte Kuh schreitet völlig ruhig einher, die Handbewegung von Fig. 116 findet ihre Erklärung am leichtesten in der Annahme, dass der Mann zurückblickte, etwa nach der folgenden Abtheilung des Zuges. Somit würden die ruhigen Thiere auf Platte XLI. XLIII,126 und auf Platte XLII. XXXVIII. XLIII,127 f. XLIV Ende und Anfang der Hekatombe bezeichnen, jenes ohne Zweifel durch eine weitere Kuh ergänzt, die in dem hinter XLIII,126 verloren gegangenen Theil der Platte dargestellt war. Die ruhigen Gruppen nahmen nach Analogie anderer Friestheile die beiden unruhigen Kühe der zusammengehörigen Platten XXXIX. XL in die Mitte. XL kann sich füglich unmittelbar an XLII anschliessen [4]), und ebenso ist kein Grund ersichtlich, zwischen XLIII,126 und XXXIX mehr als den Rest der ersteren Platte ausgefallen sein zu lassen. Somit ergiebt sich als wahrscheinliche Anordnung der ganzen Hekatombe XLI. XLIII,126 und Rest der Platte. XXXIX. XL. XLII. XXXVIII. XLIII,127. 128 + XLIV. Ausgefallen ist danach, abgesehen von den kleinen Lücken der Endplatte, nur der grössere Theil einer einzigen Platte, deren erhaltene obere linke Ecke (XLIII,126) 0,27 M. misst; die Lücke beträgt also ungefähr 0,95 M. Ich möchte glauben, hiermit ein unbequemes Problem befriedigend gelöst zu haben; es wird schwerlich gelingen mit geringerem Aufwand von Lücken diesen Theil des Frieses anzuordnen. —

Wenden wir uns nunmehr zur **Bestimmung der im Friese nachweisbaren Lücken.** Es bedarf jetzt nicht mehr genauer Messungen der einzelnen Fragmente, sondern wir können mit ganzen Platten rechnen. Alles Unwesentliche, alle für diese Frage gleichgiltigen Fragmente lasse ich bei Seite; ihre Einordnung wird in einem seit Jahren vorbereiteten Ergänzungshefte zu meinem Parthenon, zu dem mir aber noch einige Zeichnungen fehlen, eine passendere Stelle finden. Auch will ich mich auf abweichende Vermuthungen nur so weit ein-

[3]) Die linke untere Ecke dieser Endplatte wird das Fragment mit dem Fuss gebildet haben, das auf meinem Atlas unter XLIII, 126 gesetzt worden ist; der Fuss scheint zu Fig. 127 zu gehören.

[4]) Ich will eine scheinbare Schwierigkeit nicht unerwähnt lassen, damit sie nicht gegen obige Anordnung eingewandt werde. Auf dem Abguss von Platte XL erscheint der untere Umriss der von Fig. 114 und 115 verdeckten Kuh linkshin dergestalt gerundet, dass man auf den ersten Blick den Ansatz des Hinterbeins darin vermuthen möchte. Doch erledigt sich diese Annahme alsbald durch die tiefe Lage des Bauchumrisses, welche nicht zur Gegend der Euter, sondern nur zu einer mehr nach vorn liegenden Partie des Bauches passt. Jene Rundung ist lediglich durch den Uebergang von der Bauchlinie der Kuh in den Mantel von Figur 114 veranlasst, und in der That so unscheinbar, dass sie in den sonst so genauen *Ancient Marbles* VIII, 41 gar nicht wiedergegeben ist. Bemerkenswerther ist dass die Fortsetzung der Kuh in der Lücke zwischen Fig. 113 und 114 vom Bildhauer übersehen worden ist.

lassen, wie es zur Klarstellung des Thatbestandes unerlässlich ist.

Im Nordfries bilden die östlichen Platten I—XVI einen ununterbrochenen Zusammenhang; wenigstens liegt kein hinlänglicher Grund vor, eine Lücke anzunehmen. Platte XIII und Platte XV umfassen aber je zwei Platten. Diese Vermuthung (Parthenon S. 245) ist seither durch Auffindung von Endstücken, welche die Theilung von Platte XIII mitten durch Fig. 48 und diejenige von Platte XV hinter dem vordersten Pferde darthun (Robert S. 100f.), vollends erwiesen. Somit vertritt jene Reihe in Wirklichkeit 18 Platten. Ebenso schliessen am westlichen Ende 12 Platten (XXXI—XLII) unmittelbar aneinander an; das macht zusammen 30. Dazwischen liegen Trümmer von verschiedenem Umfang. Das grösste Stück wird von 6 Platten (XXI—XXVI), dem Schluss des Wagenzuges und dem Anfang des Reiterzuges, gebildet; denn Robert's Einwand gegen die Zusammengehörigkeit von Platte XXI und XXII (S. 102) ist durch ein von ihm übersehenes grösseres Fragment widerlegt, das die Lücke zwischen beiden Stücken genau ausfüllt (Newton S. 55f.), und der Anschluss von XXIII an XXIV wird durch ein Stück des Apobaten (Südfries XXVIII, s. u. S. 65) am linken Rande von XXIV hergestellt (Newton S. 54). Zu diesen 36 Platten kommen zwei zusammengehörige (XVII. XVIII) und eine vereinzelte Wagenplatte (XIX), desgleichen zwei zusammengehörige Reiterplatten ohne Anschluss links und rechts (XXVIII. XXIX) und ein grösseres links unvollständiges Fragment (XXX). Insgesammt sind also 42 Platten im Original oder in Zeichnung erhalten. Die beiden kleineren Fragmente XX (s. Anm. 5) und XXVII A lasse ich einstweilen aus dem Spiel; XXVII B mag zu Fig. 76 oder 77 gehört haben, XXVII C und D gehören sicher zu Platte III, deren linke obere und rechte untere Ecke sie bilden. Von später gefundenen Fragmenten bildet *t* bei Robert (S. 101) die obere linke Ecke von Platte XLI, und *s* hat seinen passenden Platz als obere rechte Ecke von Platte XXIV gefunden (Newton S. 54). Damit erledigen sich die von Robert (S. 102) aus diesen Fragmenten entnommenen Schwierigkeiten.

Die noch nachweislichen 42 Platten lassen also Raum für fünf fehlende Platten. Hiervon sind nach der auch jetzt noch giltigen Ausführung im Parthenon S. 248 mindestens zwei Platten für den Reiterfries erforderlich (s. u.), für den Wagenzug stehen also höchstens drei Platten zur Verfügung. Legen wir für diesen Theil des Frieses die in meinem Atlas angenommene Reihenfolge zu Grunde, so werden in der That alle drei Platten erforderlich sein. Platte XVI, entsprechend verlängert, würde dann in Platte XVII. XVIII ihre Fortsetzung haben. Von dem Apobaten XVIII,61 fiele noch ein kleines Stück in die Lücke, und ebenso ein Theil der Pferdevorderbeine von Platte XIX. Wäre nun hier nur eine Platte ausgefallen, so müssten wir uns diese zum grössten Theil durch einen in ganzer Gestalt zwischen den Wagen sichtbaren Geleitsmann ausgefüllt denken (so Parthenon S. 246). Das würde aber eine gar auffällige Wiederholung neben der ähnlichen Figur 58 sein. Somit bleibt wohl nichts übrig als den Ausfall zweier Platten (XVIII a. b) anzunehmen, welche natürlich ein weiteres Gespann enthielten, etwa in ähnlich langgezogener Composition wie das Gespann von Platte XI. XII. In der That existirt ein Fragment, das ich weder bei Robert noch bei Newton erwähnt finde, hauptsächlich in dem unteren Stück eines sehr breiten Schildes bestehend, mit ein wenig Gewand links; wenn dies zu Fig. 61 gehörte (und ich wüsste nicht, wo es sonst unterzubringen wäre), so würde schon diese Figur einen ungewöhnlich grossen Raum beanspruchen. — Weiter bliebe eine zweite Lücke hinter XIX. Von der nächstfolgenden Platte (XIX a) ist, wie Robert S. 101 richtig erkannt hat, ein unmittelbar anschliessendes Fragment (*r*) erhalten; es ergänzt den Wagenlenker und enthält dazu den Mittelkörper des schildbewehrten Apobaten nebst einem Stück des Wagenrandes. Leider fehlt mir das genaue Maass; nach der mir vorliegenden Zeichnung nimmt das Fragment etwa ein Drittel einer Platte ein, misst also ungefähr 0,40 M.; es blieben sonach etwa 0,82 M. übrig. Andrerseits beträgt die Länge des erhaltenen Stückes von Platte XXI 0,99 M., es fehlen also an der vollen Länge dieser Platte 0,23 M. Somit erhalten wir für die fehlenden Stücke eine Gesammtlänge von 1,05 M. Diese würde durch die Vordertheile der Pferde allerdings wohl kaum ganz erfordert werden, der übrig bleibende Raum würde sich aber für einen nicht allzu breiten Geleitsmann eignen, da von einem solchen ja in dem erhaltenen Stücke nichts sichtbar wird [5]). Es ergäbe sich also folgende Reihe:

XVI*. XVII. XVIII. [XVIII a. XVIII b.] XIX. [XIX a.] XXI*. XXII. XXIII;

[5]) Ueber Fragment XX wüsste ich dem Parthenon S. 247 Gesagten nichts hinzuzufügen; vgl. auch Robert S. 102.

Bei dieser Anordnung würde die Zahl der Gespanne sich von neun auf zehn erhöhen; ebenso viele waren einst im Südfriese vorhanden (Parthenon S. 238 zu Platte XXIX). Es blieben danach für den Reiterzug nur zwei Platten übrig. Von den im Parthenon S. 248 bezeichneten beiden Möglichkeiten (XXVI. XXVI a. XXVIII. XXIX. XXX. XXXa. XXXI, oder XXVI. XXX. XXXa. XXVIII. XXIX. XXIXa. XXXI) möchte ich jetzt der zweiten den Vorzug geben. Danach würde die fragmentirte Platte XXX in die Lücke unmittelbar hinter Platte XXVI rücken. Es ist ungefähr die Hälfte einer vollständigen Platte (0,62 M.); die verloren gegangene linke Hälfte würde das Pferd von Fig. 92 vervollständigt und ausserdem den grössten Theil desjenigen Pferdes enthalten haben, dessen vorderer Umriss am rechten Rande von Platte XXVI neben Fig. 80 erscheint. Hinter Platte XXX wäre dann eine Platte (XXXa) verloren gegangen, auf welche Platte XXVIII. XXIX folgten, und dahinter eine zweite (XXIXa) die den Anschluss an Platte XXXI bewirkte. In dieser zweiten Platte, nahe dem linken Ende, möchte ich dem Wiener Fragment XXVII A seinen Platz anweisen. Dann erhält das hinter Fig. 90 sichtbare Pferd seinen Reiter in Fig. 81, Fig. 82 fiele mit Fig. 91 zusammen, und der am Knie von Fig. 91 sichtbare Pferdefuss gehörte zu dem Pferdekopf, der neben Fig. 82 erscheint. Eben dies Zusammenpassen der Figuren scheint mir für die dargelegte Anordnung zu sprechen, doch ist es nicht durchaus entscheidend, da das Wiener Fragment links keine Stossfuge aufzuweisen scheint. Somit bleibt auch die im Atlas befolgte Anordnung mit je einer fehlenden Platte hinter Platte XXVI und Platte XXX immerhin möglich.

Es lässt sich aber auch eine andere Anordnung aller Lücken im Nordfries aufstellen, bei der dem Wagenzug nur zwei, dem Reiterzug dagegen drei fehlende Platten zugewiesen würden. Nimmt man hinter Platte XVI, mit der Carrey's zusammenhängende Zeichnung des Wagenzuges schliesst, den Ausfall einer Platte (XVIa) an, die den zugehörigen Wagen enthalten hätte, lässt dann Platte XIX folgen, und auf diese wiederum eine zweite fehlende Platte (XIXa), welche ausser dem oben (S. 62) besprochenen Fragment *r* mit dem Apobaten ein sich hoch empor bäumendes, also auch verhältnissmässig eng zusammenrückendes Gespann enthalten hätte, so könnten nun Platte XVII mit dem stark hemmenden Lenker, Platte XVIII, und im unmittelbaren Anschluss daran das vervollständigte Gespann der ergänzten Platte XXI nebst den zugehörigen Platten XXII. XXIII folgen. Also:

XVI*. [XVIa.] XIX. [XIXa.] XVII. XVIII. XXI*. XXII. XXIII.

Es blieben dann zur Ergänzung des Reiterfrieses drei Platten übrig, für deren Einschiebung sich auf diese Weise natürlich die Möglichkeiten vervielfältigen würden. Die Zehnzahl der Gespanne bliebe die gleiche, wie bei der vorhin erörterten Anordnung. Auch lässt sich gegen diese Annahme nicht etwa daraus ein Einwand entnehmen, dass dann Carrey zwischen dem Ende seiner längeren Zeichnung (Platte XI—XVI) und der vereinzelten Zeichnung von Platte XIX nur eine einzige Platte übersprungen hätte, während bei der anderen Anordnung vier Platten dazwischen liegen würden. Denn der gleiche Fall tritt nicht nur bei Platte X ein, wo die Auslassung der einen Platte sich allenfalls aus dem geringeren Interesse des Gegenstandes erklären liesse (vgl. jedoch Südfr. XXXV. XXXVI), sondern auch im Südfries hinter Platte XXI (s. u.); ebendort sind die beiden langen Stücke Platte XVIII—XXVII und Platte XXX—XXXVII nur durch zwei Platten, XXIX und [XXIXa], von einander getrennt. Nichtsdestoweniger halte ich diesen zweiten Vorschlag für minder wahrscheinlich. Denn erstens würde für die Rosse vor Platte XVII der Raum sehr knapp ausfallen, was im Ganzen nicht die Art des Nordfrieses ist (nur das Gespann auf Platte XIX macht eine Ausnahme). Und zweitens reicht für die Ergänzung des Gespannes von Platte XXI, dessen eines Pferd ziemlich stark voranstrebt, das an dieser Platte fehlende Stück von 0,23 M. nicht aus. Die Pferdebeine müssten also auf Platte XVIII hinübergegriffen haben; dort ist aber nichts von ihnen zu sehen. Dieser Grund scheint mir entscheidend zu sein. Auch würde das oben besprochene Fragment mit dem sehr breiten Schilde als Ergänzung von Fig. 61 keinen Platz auf Platte XXI finden können, während es sich doch kaum an irgend einer anderen Stelle so schicklich unterbringen lässt (auch kaum auf Platte XVIa). Aus diesen Gründen glaube ich also an der Reihenfolge meines Atlas und der an erster Stelle vorgeschlagenen Ergänzungsweise festhalten zu müssen.

Einfacher gestaltet sich die Frage und sicherer die Lösung für den Südfries. Mehr oder weniger vollständig erhalten sind zunächst 23 Platten vom Reiterzug (I—XXIII), sodann 13 Platten vom Zuge der Wagen und der ihnen voranschreitenden Fuss-

gänger (XXIV—XXVII. XXIX—XXXVII*), endlich nach dem oben (S. 59f.) Bemerkten 7 Platten von der Hekatombe (XLI. XLIII, 126*. XXXIX. XL. XLII. XXXVIII. XLIII, 127*f. + XLIV*), zusammen also 43 Platten. Von Fragmenten, welche Schwierigkeiten machen könnten, gehört XXIV A zu Fig. 68, B zu Nordfr. Fig. 8, die Pferdeköpfe derselben Platte wahrscheinlich als obere rechte Ecke zu Platte XXII (Newton S. 80); das Fragment XXVIII, dessen Stossfuge nicht rechts, sondern links fällt, gehört, wie Petersen richtig bemerkte (Parth. S. 238), zum Nordfries, und ist von Newton (S. 54) mit grosser Wahrscheinlichkeit als linkes Ende von Nordfr. XXIV bezeichnet worden; der Kopf Fig. 125 füllt die Lücke von Figur 52 aus, der Fuss unter Fig. 126 endlich mag zu Fig. 127 gehören (s. Anm. 3). Das von Robert S. 98 als *e* bezeichnete Fragment vervollständigt nicht Platte XXX, sondern Platte XXIX; das Fragment *h* findet seinen Platz unmittelbar unter Fragment *b* und bildet mit diesem zusammen den rechten Rand von Platte XVII (Newton S. 81), nöthigt also nicht zur Annahme einer besonderen Lücke.

Obige 43 Platten (wenn wir von der nur zur Hälfte erhaltenen Platte XXXVII* zunächst absehen) erfordern eine Ergänzung durch vier verlorene Platten. Es gilt die Plätze für diese zu finden. Keine Lücke braucht hinter Platte XI angenommen zu werden (Robert S. 98f.), denn das Original von Platte XII ist in seiner linken Hälfte in Wirklichkeit so zerstört, dass nicht abzusehen ist, warum die Linie des Pferdehalses sich nicht gut an den Rest auf Platte XI anschliessen sollte. Ebenso spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass zwischen Platte XIII und XIV nichts fehlt. Das ergiebt sich aus der Beobachtung (Parth. S. 235), dass dieser Theil des Zuges in Reihen von je sechs gleichmässig uniformirten Reitern zerfällt. Die gleiche Beobachtung muss uns auch bei der Ausfüllung der ersten sicheren Lücke leiten, die Platte XVI und XVII von einander trennt (Parth. S. 236). Robert (S. 98) vermuthet die untere rechte Ecke der verloren gegangenen Platte in seinem Fragment *g* (hoch 0,35, lang 0,25 M.), welches das Hintertheil des Pferdes von Fig. 44 und den erhobenen Vorderfuss eines zweiten enthält. Ein Abguss des Fragments scheint in London zu fehlen, da es weder von Newton erwähnt wird noch von mir bemerkt worden ist; so fehlt es denn auch unter meinen Zeichnungen. Uebrigens passt der von Robert ihm angewiesene Platz anscheinend sehr gut. An dem auf Platte XVII erhaltenen Theil des Pferdes von Fig. 44 ist nämlich keine Spur eines nachfolgenden Pferdes zu entdecken, woraus ich schon früher den Schluss zog, dass mit dieser Figur ein neues Glied (44—47) beginne. Dies wird durch das neue Fragment bestätigt; denn mag der Vorderfuss des zweiten Pferdes den schmalen Rest vom Hintertheil des ersten noch berühren oder nicht, immerhin besteht zwischen Fig. 44 und dem nachfolgenden Reiter ein so weiter Zwischenraum, wie er in diesem Theil des Frieses eben nur zwei Glieder von je sechs Figuren von einander trennt. Andrerseits scheint der Anschluss von Platte XVII an die arg zerstörte Platte XVIII durch die neugefundenen Fragmente *b* und *h* gesichert zu sein (Newton S. 81); wenigstens passen die Stücke in den Linien der Pferde vortrefflich mit Platte XVIII zusammen und ergänzen das Glied zur Zahl von sechs Reitern, von denen drei (44. 45. 45*a*, d. h. die neuen Fragmente) auf Platte XVII, die drei vorderen (45*b*, nur noch am Pferd erkennbar. 46. 47) auf Platte XVIII ihren Platz finden. Kehren wir nun aber zur Lücke hinter Platte XVI zurück, so ist es höchst unwahrscheinlich, dass nur eine Platte ausgefallen sein sollte. Diese könnte aller Analogie zufolge nur drei Reiter enthalten haben, eine Abtheilung von drei Reitern ist aber gerade in der Mitte zwischen je drei deutlich geschiedenen Gliedern von je sechs Reitern undenkbar. Alles wird klar, sobald wir den Ausfall zweier Platten (XVIa. XVIb) annehmen; dann erhalten wir auch hier sechs mit Ledermänteln bekleidete Reiter, von denen nur das Pferdehintertheil des letzten (Fig. 43*a*) auf Platte XVI und ein Pferdevorderfuss des ersten (Fig. 43) auf Roberts Fragment *g*, dem Schlusstheil von Platte XVIb, erhalten sind[6]).

Somit stehen nur noch zwei Platten zur Verfügung. Diesen ist ihr Platz sicher bestimmt. Eine Platte muss in die von Carrey deutlich bezeichnete Lücke zwischen Platte XXI und XXII eingesetzt werden (XXIa). Die vorhergehende Platte XXI wird ausser durch das Fragment Fig. 125, das zu Fig. 52 gehört (s. o. S. 65), auch noch durch die obere rechte Ecke ergänzt, Schulter und Kopf des Reiters enthaltend; letzterer trägt, wie es sich gebührt, den Petasos (Newton S. 80). Die Reihe der Reiter mit

[6]) Auffallend bleibt dabei nur, dass auch der zum vorhergehenden Gliede gehörige Reiter 44 einen ähnlichen Ledermantel zu tragen scheint.

Petasos[7]) ist also beinahe vollständig, es fehlt nur die vordere Hälfte des Pferdes von Fig. 53. Andrerseits sind von dem vordersten aufgelösten Gliede auf den Platten XXII. XXIII fünf Reiter vollständig erhalten (Fig. 54—58), von dem letzten (Fig. 53a) nur Kopf und Brust des Pferdes. Auf der verlorenen Platte XXIa muss sich also dieser Reiter mit seinem Pferde befunden haben. Zwischen ihm und Fig. 53 wird ein kleiner Zwischenraum die Trennung der beiden Glieder der Reiter bezeichnet haben; die ganze Platte glich also hinsichtlich der Raumausfüllung etwa der Platte XIX. — Die letzte Platte endlich (XXIXa) ist erforderlich um zwischen Platte XXIX und XXX den zehnten Wagen einzuschieben, von dessen Inhabern sich auf der vorhergehenden Platte deutliche Reste erhalten haben. Bei der gedrängten Darstellungsweise des Südfrieses ist eine Platte hierfür völlig ausreichend. — Die Lücken des Südfrieses vertheilen sich also in folgender Weise:

I—XVI. [XVIa. XVIb.] XVII—XXI. [XXIa.]
XXII—XXIX. [XXIXa.] XXX u. s. w.

Wenn diese Darlegung richtig ist — und ich wüsste in der That nicht, was gegen sie vorgebracht werden könnte — so ergiebt sich das wichtige Resultat, dass hinter der zur kleineren Hälfte erhaltenen Platte XXXVII keine weitere Platte fehlen kann, sondern dass alles, was hier fehlt, in dem verlorenen Theil jener Platte untergebracht werden muss. Dies ist zunächst das kleine fehlende Stück vom Hintertheil der Kuh links auf Platte XLI, und weiter ein hochinteressantes Fragment mit dem Rest eines Skaphephoren, *f* bei Robert (S. 98. Newton S. 77. *Academy* 1879 S. 308). Hierdurch wird festgestellt, dass zwischen den Thallophoren und der Hekatombe ausser drei sicheren Kitharisten (Fig. 102—104) und einer weiteren langbekleideten Gestalt (Fig. 105), die wahrscheinlich ebenfalls ein Kitharist ist, allenfalls ein Flötenspieler sein kann, mindestens einer, aber sicher nicht mehr als zwei Skaphephoren dargestellt waren. Für die Hydrienträger des Nordfrieses war also kein Platz vorhanden, ebensowenig für eine so ausführliche Darstellung der Flötenbläser und Skaphephoren wie an jenem Fries. —

Zum Schluss werfe ich noch einen vergleichenden Blick auf die beiden Langseiten, um die Gleichheiten und die Unterschiede der beiden Züge hinsichtlich der räumlichen Vertheilung deutlich zu überschauen. Eine tabellarische Zusammenstellung wird das Verhältniss am klarsten machen.

Nordfries.	Platten
4 Kühe mit 8 Begleitern	3
4 Schafe mit 3 Begleitern	1
3 Skaphephoren und 1 Zugordner	1
4 Spondophoren	1
4 Flötenbläser, 4 Kitharisten	2
17 (Newton S. 59) Thallophoren	2
10 weitgestellte Viergespanne mit Apobaten, dazu mindestens 7 Geleiter und 1 Diener	17
Ungefähr 63 Reiter in unregelmässigen Gliedern und mindestens 2 Nebenpersonen	20
Summe der Platten	47

Südfries.	Platten
10 Kühe mit mindestens 25 Begleitern	7
1—2 Skaphephoren	½
4 (3?) Kitharisten	1
18 Thallophoren	2
10 enggedrängte Viergespanne mit Bewaffneten, dazu mindestens 7 Geleiter	10½
42 Reiter in regelmässigen Gliedern zu sechs Mann	17
24 Reiter in unregelmässigen Gliedern und ein Begleiter	9
Summe der Platten	47

Die vorderste Abtheilung, die Fussgänger umfassend, ist in beiden Friesen nahezu gleich lang (N. 10, S. 10½ Platten), in allem Einzelnen aber möglichst verschieden gestaltet. Dem reichen Wechsel der Kühe und Schafe der Bundesstädte, der Träger trockener und nasser Opfergaben, und der Flötenspieler (8 Thiere und 23 Personen) entsprechen auf der anderen Seite nur die attische Hekatombe

[7]) Der von mir der Fig. 48 zugewiesene Kopf kann nicht zu dieser gehören, wie sich am Original gezeigt hat; das Fragment wird demnach am besten Fig. 49 zugetheilt werden, deren Kopf in gleicher Weise leicht geneigt ist.

mit ihren zahlreichen Geleitsleuten, und ein oder zwei Opferträger (10 Thiere und 26—27 Personen). Erst mit je 4 Kitharisten und der gedrängten Schaar von fast gleich vielen Thallophoren (17 : 18) erreicht diese Abtheilung jederseits ihr gleichmässiges Ende, so dass die Reihen der Viergespanne in beiden Friesen ziemlich an der gleichen Stelle anheben. Aber dieselbe Zahl von Wagen und Begleitern erfordert hier 17, dort nur 10½ Platten, so verschieden ist die Art der Darstellung; an der bevorzugten Nordseite wiederum die reiche Abwechselung durch die auf- und abspringenden Apobaten zwischen den galoppirenden Gespannen, an der Südseite die Bewaffneten meist neben dem Lenker auf dem Wagen und nur auf der vordersten und den beiden letzten Platten ruhig neben dem Wagen stehend; auf der Nordseite Gespanne mit und ohne Geleitsmänner in anscheinend bunterem Wechsel, auf der Südseite die ersten und letzten Wagen regelmässig geleitet, die mittleren ohne solche Zugabe. Der starke Vorsprung des nördlichen Wagenfrieses um 6½ Platten wird aber auf der Südseite mehr als ausgeglichen durch die 17 Platten der etwas einförmigen militärischen Reiterei, denen eine viel geringere Zahl bunter angeordneter Reiter auf 9 Platten sich anschliesst. Auf der Nordseite finden wir fast genau die gleiche Gesammtzahl der Reiter (63? : 66), aber auf den bedeutend engeren Raum von 20 Platten zusammengedrängt zu jenem unvergleichlich voll und reich in breiten Wogen vorbeirauschenden Strom rossefroher Jünglinge, hier und da von stolzen adligen Gestalten geführt. So hat Phidias es meisterlich verstanden, an beiden Friesseiten wesentlich die gleichen Hauptbestandtheile des Zuges, mit fast der gleichen Zahl von Theilnehmern in den drei Abtheilungen, an uns vorüberzuführen (so dass für den Verständigen auch nicht der leiseste Zweifel bestehen kann, dass beidemal derselbe Festzug gemeint sei); im Einzelnen aber hat er durch das Ganze eine so wunderbare Variation des Grundthemas durchgeführt, dass wir immer von neuem mit staunender Bewunderung vor der unerschöpflichen Erfindungs- und Gestaltungskraft des Künstlers erfüllt werden.

Strassburg. AD. MICHAELIS.

MISCELLEN.

ZU DER KARLSRUHER UNTERWELTS-VASE

Archäol. Zeitung 1884 Tafel 19.

Es ist mir von zwei Seiten die Ansicht mitgetheilt worden, dass auf Fragment *b* der oben genannten Vase die zweite Beischrift nicht ΑΙΩΝ, sondern Αἴ[μ]ων zu lesen, und demgemäss die dargestellte Eurydike nicht als die Gemahlin des Orpheus sondern als die des Kreon aufzufassen, das ganze Bild auf den Antigonemythos zu beziehen sei. Es müsste dann die andere Seite der einerseits mit der Unterweltsdarstellung *a* geschmückten Vase gebildet haben; denn an der Zusammengehörigkeit der Fragmente kann nicht der leiseste Zweifel sein: das Palmettenornament von Fragment *b* ist nämlich auch auf *a* vorhanden und nur in der Abbildung des Raumes wegen nicht wiederholt, wovon durch das Weiterführen der beiden Bruchconturen über den Eierstabstreifen hinaus eine Andeutung gegeben werden sollte.

Die eben erwähnte Deutung gewinnt, wenn man die Arch. Zeitg. 1870 Taf. 40 von Heydemann zusammengestellten beiden Antigonevasen vergleicht, einen solchen Schein, dass sie für evident gehalten werden müsste, wenn ihr nicht der Thatbestand, der in der Abbildung nicht deutlich hervortreten kann, widerspräche. Die Darlegung desselben hat daher nicht bloss ein actuelles, sondern auch ein methodologisches Interesse.

Ausgegangen war die neue Deutung bei den beiden Gelehrten davon, dass der ΑΙΩΝ in demselben typischen Gestus der Betrübniss den Kopf mit der rechten Hand stützt wie Haimon auf beiden Antigone-Vasen. Der Eine derselben, Herr Friedrich Hauser in Stuttgart, hatte noch bemerkt, dass die Eurydike unseres Scherbens das Himation ebenso über den Kopf gezogen hat wie auf der Jatta'schen Vase die Frau zur äussersten Rechten, welche Heydemann mit Recht für Eurydike, die Gemahlin des Kreon, erklärt hat. Der Andere hatte in dem Namensreste ΛΑΙ dazu noch den ΜΑΙων, den Sohn des Haimon und der Antigone, erkannt, der auf beiden Antigonevasen dargestellt ist. Man sieht, dass die Deutung von allen Seiten gestützt zu sein scheint.

Für die Beurtheilung der Inschriften und der möglichen Defecte, die sie erlitten haben, ist vor Allem zu erwägen, dass sie nicht aufgemalt, sondern eingeritzt sind, was ich dem Bearbeiter Herrn Dr. Hartwig hätte mittheilen sollen. Das gänzliche Schwinden des My in der angenommenen Beischrift Αἴ[μ]ων ist dadurch ausgeschlossen; überdies ist der Raum für diesen Buchstaben, wie unsere auch hierin ganz zuverlässige Abbildung zeigt, nicht vorhanden, da nirgends auf unseren Scherben die Buchstaben so gedrängt stehen wie es hier der Fall gewesen wäre. Die Stellung des zweiten Iota in der Beischrift Πειρίθοος darf hiergegen nicht angeführt werden, da dasselbe augenscheinlich vergessen und später nachgetragen worden ist. Herr Dr. Luckenbach in Karlsruhe, der auf meine Bitte die Fragmente genau untersucht hat, schreibt mir auch, dass weder vor dem ΑΙΩΝ noch in der Mitte je ein weiterer Buchstabe gestanden habe. Ein Versehen anzunehmen wäre bei der eine so sorgfältige Hand aufweisenden Vase aber äusserst misslich; wir müssen voraussetzen, dass der Maler hier wie in dem eben erwähnten Falle nicht versäumt haben würde zu verbessern.

Nicht besser steht es mit dem Μαίων. Das ist doch ganz unmöglich, dass von einem eingeritzten My die Hälfte vollkommen erhalten, die andere Hälfte bis auf die letzte Spur geschwunden ist. Ich kann nichts besseres thun als die Auskunft des Herrn Luckenbach über diese Beischrift hierherzusetzen: „Das erste Zeichen kann nur Λ sein, der Buchstabe ist vollständig erhalten. Die Hasta rechts vom Α steht sehr weit von demselben entfernt, jedoch nicht viel weiter als in ΑΙΩΝ das Ι vom Ω. Es kann nur ein Iota sein. Zwischen diesem Ι und dem vorhergehenden Α hat kein anderes Zeichen gestanden." Herr Luckenbach hat, wie ich selbst angesichts des Originals, an die Ergänzung ΛΑΙος gedacht. Wer es unseren Scherben gegenüber wagt seine Deutung auf die Annahme eines Versehens zu gründen, könnte freilich an der Antigone festhalten, indem er den Schatten des Laios gegenwärtig glaubt.

Ich darf schliesslich noch mittheilen, dass Herrn Hauser seine Deutung bei einer von ihm vorgenommenen Prüfung des Originals nicht Stand gehalten hat. Ihm sowie Herrn Dr. Luckenbach sei für ihre freundliche Beihilfe auch an dieser Stelle Dank gesagt.

Max Fränkel.

SITZUNGSBERICHTE.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 6. Januar. Nach erfolgter Rechnungsablage und Wiederwahl des Vorstandes wurden an neu eingegangenen Schriften u. A. vorgelegt: Perrot-Chipiez *histoire de l'art* III; Heydemann, Vase mit Theaterdarstellungen; Richter, röm. Rednerbühne; Wieseler, geschnittene Steine des 4. Jahrh. n. Chr.; Kuhnert, Statue und Ort bei den Griechen in ihrem gegenseitigen Verhältniss; E. Bötticher, 4 Aufsätze in der Zeitschrift für Museologie, welche Hissarlik als Feuernekropole zu erweisen versuchen; Böhlau, *de re vestiaria Graecorum*. Herr Engelmann fügte diesen Vorlagen hinzu: Antike Charakterköpfe, 12 Bildnisse von Rubens nach antiken Büsten gezeichnet (Nachbildungen von Hirth); Th. Schreiber, culturhistorischer Bilderatlas II—IV (Cultus, Spiele, Kriegswesen); Brizio, *situla di bronzo* (nach dem Verfasser ein Product der unter etruskischem Einfluss stehenden Umbrier). — Herr Conze sprach über die Bronzefigur des betenden Knaben im k. Museum und ihren modernen Nachguss in der Marciana in Venedig. Wie dieser letztere ohne Arme sei, so sei man bei den Untersuchungen für den neuen Katalog der Originalsculpturen unseres Museums unter Vorgang des Herrn Furtwängler zu der Ueberzeugung gekommen, dass die Arme des Berliner Exemplars beide modern seien. Der Vortragende nahm an, dass das Berliner, unzweifelhaft antike Exemplar dasjenige ist, welches für das Jahr 1586 in Venedig beglaubigt ist, und dass es bei späterer Entfernung von dort durch einen Nachguss ersetzt sei. Ueber die Herkunft unseres Exemplars sei nichts beglaubigt, als dass es vom Vater des Marschalls Belleisle an Prinz Eugen von Savoyen, von diesem an den Fürsten Liechtenstein und endlich an Friedrich den Grossen gekommen sei. Der Vortragende behielt sich vor, die Provenienz noch weiter zu verfolgen. — Herr Robert legte zunächst Urlichs, Beiträge zur Kunstgeschichte und Löschcke, Vermuthungen zur griech. Kunstgeschichte und Topographie Athens vor. Die in letzterer Schrift enthaltene neue Deutung der rechten Hälfte des westlichen Parthenongiebels: Herakles (bisher Aphrodite genannt) im Schooss der Melite, neben ihnen Demeter Kurotrophos mit den beiden Söhnen dieses Paares, erkannte der Vortragende als bestechend an, jedoch stehe derselben der Umstand entgegen, dass die auf Herakles gedeutete Figur in Carrey's Zeichnung, von welcher der sog. Pariser Anonymus nach des Vortragenden Ueberzeugung nur eine an Missverständnissen reiche Copie sei, eher weiblich als männlich erscheine. Sodann machte derselbe darauf aufmerksam, dass sich unter den Zeichnungen des Coburgensis auch eine solche des Aachener Kore-Sarkophages, den die Legende für den Sarg Karls des Grossen hält, befinde, welche aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stamme, also das älteste Zeugniss für dieses Denkmal sei. Die unter dem Gespanne Plutons neben dem Kerberos auftauchende bärtige Gestalt sei als *ianitor Orci,* die drei Jünglingsgestalten der r. Schmalseite als Frühling, Sommer und Herbst, wo Kore auf der Oberwelt weile, zu deuten. Eine neue Zeichnung des Sarkophags der h. Agathe in Catania, die der Vortragende demnächst vorlegte, lässt eine von den römischen stark abweichende Darstellung der kalydonischen Jagd erkennen, die der einer apulischen Vase in Berlin (Gerhard, apul. Vasenb. 9) und in einigen Punkten auch der auf dem Grabmal von Gjölbaschi sehr ähnlich ist. Zum Schluss besprach der Vortragende den Madrider Achilleus-Sarkophag unter Vorlage einer Photographie und zeigte, dass die Stücke *C* und *D* (arch. Zeitg. 1869 Taf. 13) zusammengehören und die vollständige Vorderseite bilden, während *A* die rechte, *B* die linke Schmalseite sei. — Herr Schöne legte das soeben erschienene Werk von O. Benndorf und G. Niemann vor: Reise in Lykien und Karien, ausgeführt im Auftrage des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht. Der Vortragende recapitulirte die bereits durch den „vorläufigen Bericht" von Benndorf bekannte Thatsache, dass die österreichische Regierung auf Vorschlag des Prof. Benndorf 1881 eine Expedition nach Lykien und Karien ausgesandt habe, welche, von dem genannten Gelehrten in Gemeinschaft mit dem Architekten G. Niemann, dem Dr. med. F. von Luschan und dem Hofphotographen W. Burger ausgeführt, zu der Entdeckung eines ausgedehnten Werkes altlykischer Sculptur, des Grabdenkmals von Gjölbaschi, geführt und sich zu einer geographisch-archäologischen Erforschung der lykischen und karischen Landschaft ausgedehnt hat. Dieselbe hat alsdann eine zweite Expedition veranlasst,

welche die Ueberführung des Monumentes von Gjölbaschi nach Wien zum Ziele hatte und unter den Auspicien der österreichischen Regierung mit den Mitteln eines aus den Kreisen der Wiener Geburts- und Geistesaristokratie zusammengetretenen Comité's durchgeführt wurde. Das vorliegende Werk beschränkt sich auf eine Darlegung der reichen und mit ebensoviel Sachkenntniss wie Energie gewonnenen Ergebnisse der ersten Expedition und greift über dieselbe nur insofern hinaus, als Prof. Kiepert in der beigegebenen Karte, zu der er in einem besonderen Hefte Erläuterungen gegeben hat, auch bereits den reichen geographischen Ertrag der zweiten Expedition verwerthet. Das durch die Fülle neuen Materials ebenso wie durch die geschmackvolle Darlegung desselben in Wort und Bild bedeutsame Werk legt glänzendes Zeugniss ab für die umsichtige Förderung, welche die österreichische Regierung den Alterthumsstudien widmet, und für das verständnissvolle Entgegenkommen, welches sie dabei findet.

Sitzung vom 3. Februar. Herr Curtius machte Mittheilungen über den Fortgang der Ausgrabungen im Heiligthum des Asklepios bei Epidauros, wo ein inschriftlich bezeugter Artemistempel, ferner das Bad des Asklepios und ein drittes Gebäude — alle nur wenig von Erde bedeckt — zum Vorschein gekommen sind. Aus dem neuesten Heft der athenischen Ephemeris wurden die Inschriftfunde beim Amphiareion von Oropos, die eleusinischen Inschriften, welche auf Athen zur Zeit der Antigoniden neues Licht werfen, und die alten Giebelreliefs von der Akropolis besprochen. — Herr Hübner legte zunächst einige englische Publicationen vor, welche Abbildungen der am Hadrianswall in Nordengland gefundenen Denkmäler und eines in dem römischen Castell von South Shields entdeckten Grabmonumentes — der Todte ist beim Mahle liegend dargestellt — aus dem 3. Jahrh. n. Chr. enthalten. Sodann berichtete er über das von der Akademie der Geschichte in Madrid herausgegebene *Boletin*, worin neuerdings der Oberst F. Coello, welcher als Gast der Sitzung beiwohnte, einen jüngst gefundenen Meilenstein des Nero besprochen hat, der einen Theil des römischen Strassenzuges durch den Norden der Halbinsel und den bis dahin unbekannten Platz der römischen Station Interamnium kennen lehrt. — Herr Bohn, der zu einem kurzen Aufenthalt aus Pergamon hier eingetroffen ist, berichtete über den gegenwärtigen Stand der pergamenischen Arbeiten. Von der grossen auf 8 Bände berechneten Publication liegt der zweite Band, das Heiligthum der Athena Polias mit der Stoa und der Bibliothek, druckfertig vor. Die letzten Ausgrabungen wandten sich zunächst dem alten, von Hallen umgebenen Stadtmarkte zu, welcher südlich an den Altarbau des Zeus Soter stösst. Neben zahlreichen Fragmenten des Gigantenfrieses wurden das Fundament und die Bauglieder eines zierlichen dorischen Prostylos aus Marmor aufgedeckt, der dem Dionysos geweiht war. Demnächst wurde die Aufräumung des grossen, über 80 Sitzreihen enthaltenden Theaters in Angriff genommen, welches in der Königszeit am Westabhang unterhalb des Athenaheiligthums errichtet worden ist. Augenblicklich sind die Arbeiten wegen der Winterregen auf einige Wochen unterbrochen worden. Zum Schluss berichtigte der Vortragende seine Reconstruction des Südflügels der Propyläen zu Athen, der wegen späterer Ueberbauung bisher nicht genau untersucht werden konnte, in einem Punkte. Seitdem nämlich unter Dörpfeld's Leitung auch die letzte Spur dieser Einbauten entfernt ist, hat sich herausgestellt, dass einige eigenthümlich geschnittene Giebelgeisa nicht, wie der Vortragende angenommen hatte, zur Nordfront gehörten, sondern als halber Giebel die Südwand des Südflügels abschlossen, so dass dessen Dachconstruction genau der des Nordflügels entsprach, nur wegen der geringeren Tiefe halbirt. — Herr Conze ergänzte seine in voriger Sitzung gemachte Mittheilung über die Herkunft des betenden Knaben durch den Nachweis aus Mariette's *Abecedario* II, Paris 1853/54, (unter dem Worte „Fouquet"), dass die Bronze im 17. Jahrhundert dem Surintendant Fouquet gehört habe und von dessen Sohn an Prinz Eugen gekommen sei. Damals sei man in Frankreich im Stande gewesen, eine so gute Ergänzung wie die der Arme zu machen, wofür die Statue des Augustus-Pourtalès, die einst Richelieu gehörte, einen Beleg liefere. Schliesslich betonte der Vortragende, wie merkwürdig der ganze Nachweis für die Controle unseres Kunstverständnisses sei, wenn der Adorant, der vorzugsweise als Muster des reinen antiken Geschmackes zu gelten pflege, einen wesentlichen Theil seiner Gefälligkeit einer Ergänzung aus der Zeit Ludwigs XIV. verdanke.

Sitzung vom 3. März. Vorgelegt wurden vom Vorsitzenden ausser den Fortsetzungen der periodisch erscheinenden Zeitschriften u. A. Gozzadini, *nuovi scavi presso Bologna*; von Herrn

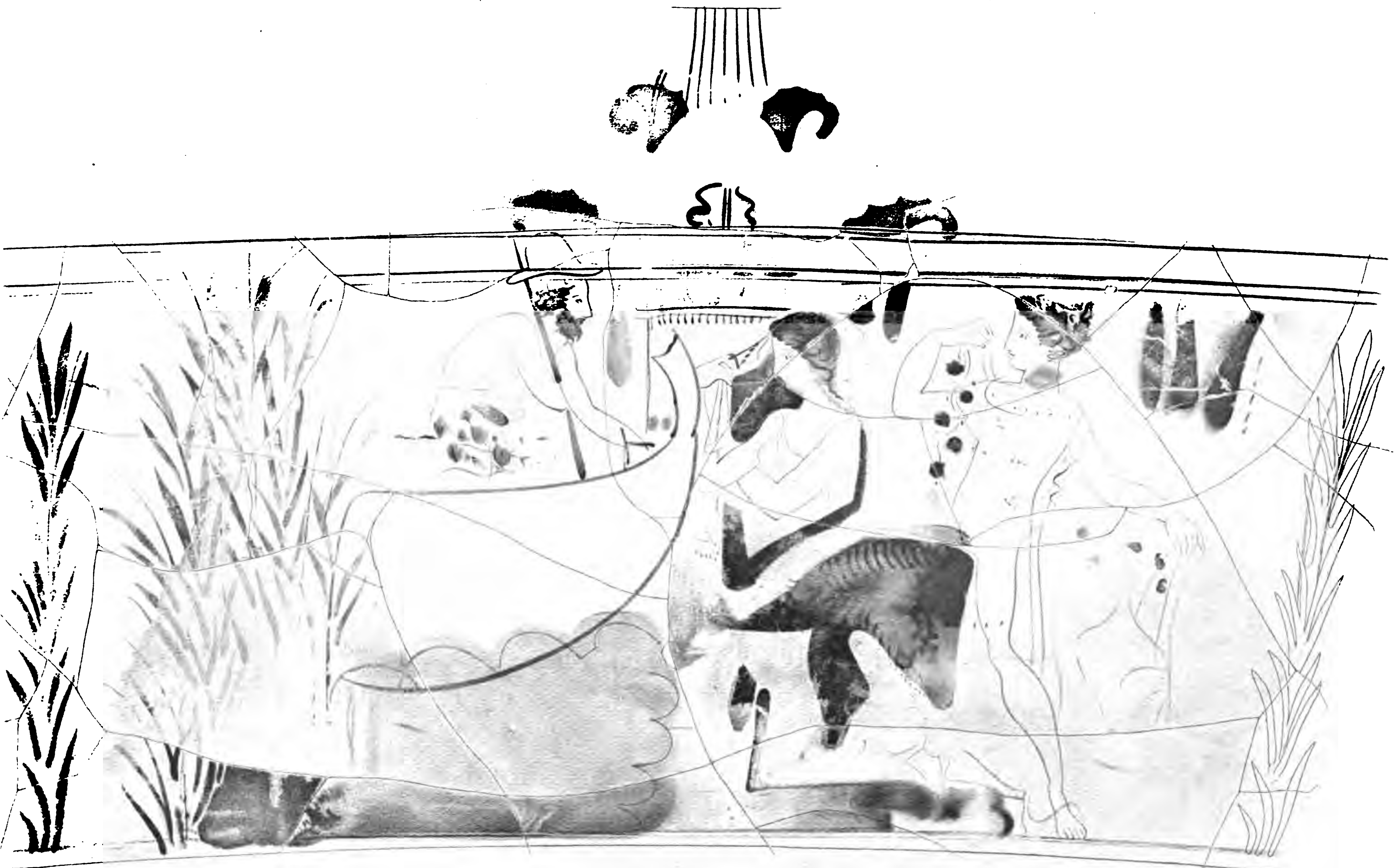
Forchhammer aus Kiel sein neues Buch: Erklärung der Ilias auf Grund der topischen und physischen Eigenthümlichkeiten der troischen Ebene; von Herrn Hübner, ausser zwei Abhandlungen von Mélida über die ägyptische Religion und über die Terracotten des Madrider Nationalmuseums, die Schrift von Pleyte über *Mars Thingsus*. — Herr Conze hatte eine grössere Anzahl von im Probedruck fertigen Tafeln des Corpus der attischen Grabreliefs, welches von der Akademie der Wissenschaften zu Wien im Spemannschen Verlage herausgegeben werden wird, zur Stelle gebracht. Er erzählte kurz den Hergang der Unternehmung, welche nach einem schon weit früher von Ad. Michaelis verfolgten Gedanken mit dessen Zustimmung und unter seiner Mitwirkung bei der Wiener Akademie seit 1873 ins Werk gesetzt wurde. Ausser dem Vortragenden als Herausgeber haben Michaelis, Achilleus Postolakkas in Athen und Robert Schneider in Wien an der Arbeit Theil genommen, während für die bildliche Reproduction Louis Jacoby von Anfang an berathend und leitend betheiligt war. Das Erscheinen des Werkes konnte erst als gesichert gelten, seitdem die Spemann'sche Verlagshandlung mit ansehnlichem Aufwande für die Beschaffung der gesammten Reproduction den Verlag übernahm. Der Sitz der Reproduction ist bei der kaiserl. Reichsdruckerei in Berlin, wo unter Mitwirkung Jacoby's die Heliographien von Professor Roese, die Radirungen von Pfründner ausgeführt werden. Mittelst dieser beiden Arten der Wiedergabe gedenkt man den Originalen, wie einem fremden Litteraturwerke durch eine wörtliche und durch eine freie Uebersetzung, von zwei Seiten her möglichst nahe zu kommen, da ein vollkommenes Wiedergeben weder allein in der einen noch in der anderen Form möglich ist. Die wichtigsten Exemplare werden in ausgeführten Blättern, die Menge der unbedeutenderen auf Uebersichtstafeln oder ohne Abbildung in knapper Beschreibung gegeben. Zum Anordnungsprincip ist als das einfachst durchführbare das nach den Hauptfiguren der Darstellung gewählt (weibliche sitzend, stehend; männliche sitzend, stehend, kämpfend, reitend, jagend, liegend — Todtenmahle), während die kleine Zahl der *antiquissima* mit einer auch bei den Inschriftensammlungen als praktisch bewährten Inconsequenz vorangestellt wird. In Aussicht genommen ist, dass diesem Haupttheile des Werkes Abschnitte über die tektonische Form der Grabsteine (mit erschöpfender bildlicher Mittheilung der Akroterien), über die Technik, über die Bedeutung der Darstellungen und über die gesammte geschichtliche Entwickelung der Monumentenklasse, endlich die Register sich anschliessen sollen. Der Vortragende rechnet darauf, dass, nachdem die Vorarbeiten so gut wie beendet sind und die Tafeln ihrer Vollendung ebenfalls entgegengehen, nur noch eine voraussichtlich in diesem Jahre ausführbare Revisionsarbeit in Athen nöthig sein wird, um dann die lieferungsweise Herausgabe in möglichst gesicherter Folge beginnen zu können. — Herr Mommsen wies hin auf die in Tel el Maskukah westlich von Ismailia von dem *Egypt Exploration Fund* unter Leitung des Herrn Naville veranstalteten Ausgrabungen, welche festgestellt haben, dass an der genannten Stelle das Heroonpolis der Griechen und das Pithom der Bücher Mosis lag, und unweit davon die Griechenstadt Arsinoe und das Castell Klysma, also die Seeschifffahrt in alter Zeit nicht bei Suez endigte, sondern am See Timsah bei Ismailia. — Herr Diels sprach über die neu gefundene grosse Inschrift von Gortyn, den Theil einer Codification des Civilrechts, und wies auf die grosse Wichtigkeit derselben in sprachlicher und sachlicher Hinsicht hin. — Herr Robert legte zunächst die neueste Serie der Wiener Vorlegeblätter vor und sprach dann über die zwei jüngst in der athenischen Ephemeris von Kumanudis veröffentlichten Trinkschalen mit inschriftlich bezeichneten Darstellungen aus der troischen Sage. Die eine derselben giebt den Raub der Helena durch Theseus, die zweite eine Episode der Iliupersis. In der letzteren, welche aus 5 Figuren besteht, deutete der Vortragende die 3. und 4. Figur nicht, wie der Herausgeber, auf Aias und Kassandra, sondern auf Neoptolemos und Agenor, auf dessen Namen auch der Rest der Inschrift führt, die letzte weibliche aber, welche in die Kniee gesunken beide Arme flehend emporhebt, auf Hekabe.



HELIOGR. D. REICHSDRUCKEREI

CHARON

TERRACOTTA-RELIEF IM BERLINER MUSEUM



CHARON
LEKYTHOS IM BERLINER MUSEUM.

Lichtdruck v. A. Frisch, Berlin W.



CHARON
LEKYTHOS IM BERLINER MUSEUM.

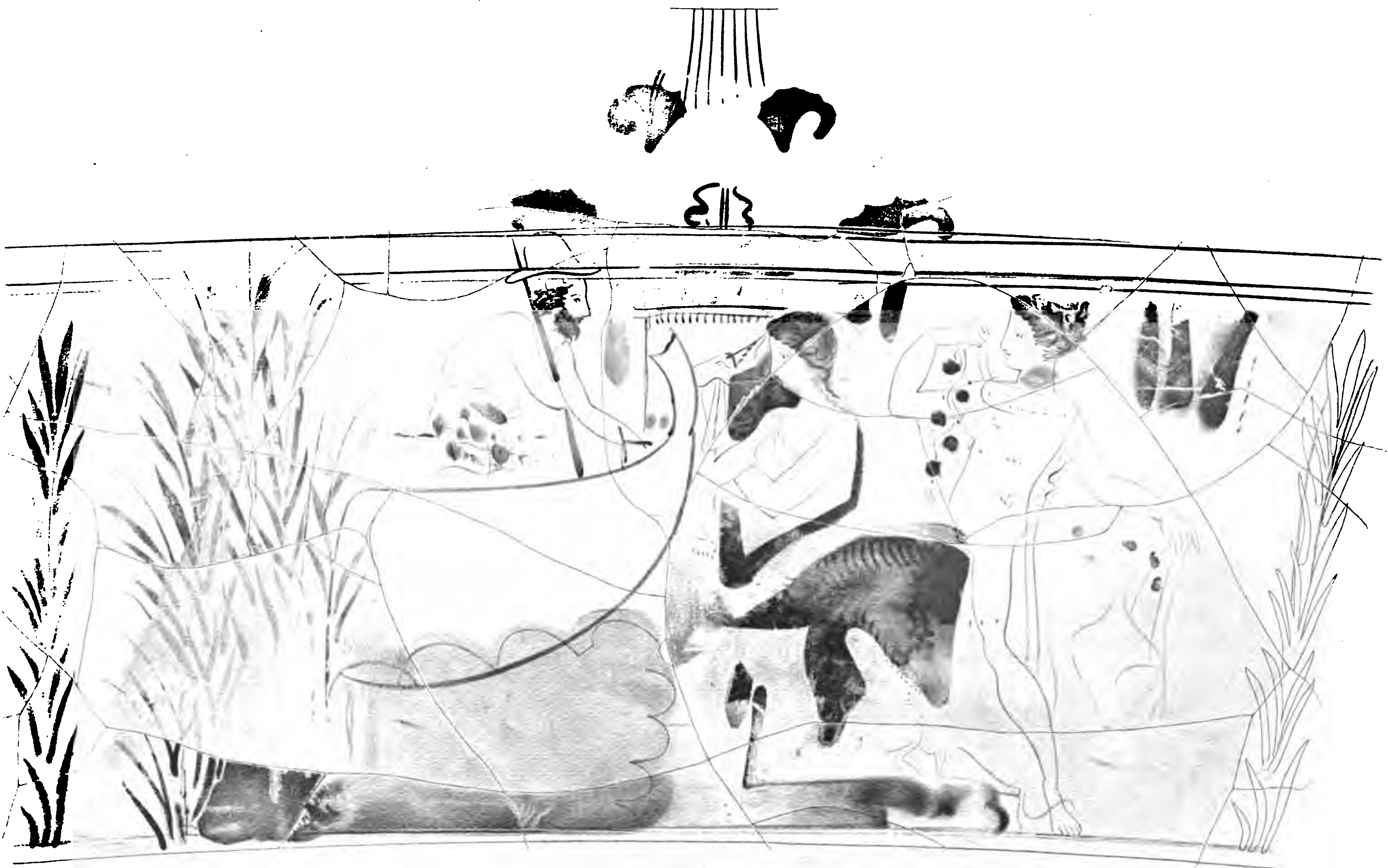
Lichtdruck v. A. Frisch, Berlin W.



GEZ. V. E. EICHLER RAD. V. L. SCHULZ

ROMA

WANDGEMÆLDE IN PALAZZO BARBERINI



CHARON
LEKYTHOS IM BERLINER MUSEUM.

Lichtdruck v A. Frisch, Berlin W.



CHARON
LEKYTHOS IM BERLINER MUSEUM.

Lichtdruck v A. Frisch, Berlin W.



GEZ. v. E. EICHLER RAD. v. L. SCHULZ

ROMA

WANDGEMÆLDE IN PALAZZO BARBERINI











KOMOEDIEN-SCENEN

VASEN IN PARIS.

Lichtdruck v. A. Frisch, Berlin W.

DIE EROTEN DES PRAXITELES.

Von vier Eroten des Praxiteles ist uns Kunde erhalten, von keinem haben wir bis jetzt eine genügende Vorstellung. Das ist zum Theil in der Art unserer Ueberlieferung begründet, die neben vielen Lobsprüchen nur sehr wenig Thatsächliches bietet; um so nothwendiger ist eine scharfe Sonderung der wirklich brauchbaren Nachrichten und eine strenge Prüfung der daraus gezogenen Schlüsse. Eine solche Kritik der Ueberlieferung hat Stark (Leipziger Berichte 1866 S. 155ff.) zu geben versucht, aber seine Resultate bedürfen durchgehends der Verbesserung. Auch ist seither wenigstens für den einen Eros neues Material bekannt geworden, wenn auch noch nicht gehörig benutzt.

Weitaus der grösste Theil unserer Nachrichten, wie sie Brunn (Geschichte der griechischen Künstler I S. 341) und Overbeck (Schriftquellen N. 1249—1267) zusammengestellt haben, bezieht sich auf den Thespischen Eros. Aber wir hören viel von den Schicksalen des Werkes, nichts von seinem Aussehen. Ziemlich werthlos ist zunächst eine Reihe von Epigrammen (VI 260. XVI 167. 203—206). Der Dichter von XVI 167 ergeht sich in einer gesuchten Gegenüberstellung des Eros und der Aphrodite; die übrigen erzählen mit mehr oder weniger Witz, wie Phryne diesen Eros von Praxiteles geschenkt erhalten und in Thespiae geweiht habe. Die List, durch welche sie dem Künstler das Geständniss entlockt haben sollte, dass dieser Eros und der später in der Tripodenstrasse aufgestellte Satyr von ihm für seine besten Werke angesehen wurden, und auf welche hin Phryne nun den Eros erbat und erhielt, hat Pausanias I 20,1 erzählt. Die Stelle ist nach Lesung und Erklärung ungewöhnlich oft und eingehend behandelt worden, ohne dass bis jetzt eine Einigung erzielt wäre. Ueber die Lesart allerdings kann man jetzt kaum mehr schwanken: einleuchtend richtig hat Robert (Hermes XIV, 1879, S. 314) *ναοὶ ὅσον ἐς τοῦτο μεγάλοι* geschrieben, und damit den Anstoss entfernt, welchen man an den überlieferten Worten nehmen musste. Der Zweifel, der über die Erklärung der Stelle herrscht, betrifft zwar nicht den Eros, sondern den Satyr des Praxiteles, trotzdem wird es gut sein, der Streitfrage nicht aus dem Wege zu gehen. Pausanias spricht von der Tripodenstrasse in Athen. Ihren Namen hat sie von den verhältnissmässig grossen Tempelchen, die von Dreifüssen gekrönt werden. Nur von Erz sind diese, aber sie umschliessen werthvolle Kunstwerke, so den Satyr, auf welchen Praxiteles stolz war. Als Beweis für diese Notiz erzählt Pausanias nun, wie Phryne durch die bekannte List den Künstler zum Geständniss gebracht habe, dass er den Satyr und den Eros am höchsten schätze, und fährt dann fort: *Φρύνη μὲν οὕτω τὸν Ἔρωτα αἱρεῖται· Διονύσῳ δὲ ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον Σάτυρός ἐστι παῖς καὶ δίδωσιν ἔκπωμα.* Beziehen sich die letzten Worte auf den vorher erwähnten Satyr des Praxiteles? Friederichs (Praxiteles S. 13) hat diese Frage nach dem Vorgang anderer bestimmt verneint, und zu demselben Ergebniss ist Lugebil (*Philologus* XXXIII 1874 S. 67ff.) gelangt, hat aber in seine weitschweifigen Erörterungen so kühne Vermuthungen über den ehemaligen Zusammenhang der Stelle verwebt, dass ihnen alle Ueberzeugungskraft verloren gegangen ist. Etwas vor ihm hatte Stephani sich mit der Stelle beschäftigt (*Parerga archaeologica* XXVIII; *Mélanges gréco-romains* III S. 363) und die Auffassung Friederichs' aufs schärfste bestritten, und ihm hat sich Benndorf (Beiträge zur Kenntniss des attischen Theaters VII; Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien XXVI 1875 S. 731) angeschlossen. Drei Gründe führt Stephani an. Zunächst habe Pausanias wohl erzählt, wie Phryne von Praxiteles das Geständniss erpresst habe, dass der Satyr und der Eros seine besten Werke seien, und wie Phryne für sich den Eros gewählt habe, aber man vermisse die Mittheilung, was nun aus dem Satyr geworden sei. Also müsse im Folgenden eben von diesem Satyr des Praxiteles die Rede sein. Dieser Einwand hätte vielleicht Gewicht, wenn die Anekdote für sich erzählt wäre, sie ist aber als Beleg für den Werth des Satyrs angeführt und knüpft an diesen und seinen Aufbewahrungsort an. Was aus dem Satyr geworden,

weiss der aufmerksame Leser von vorn herein: der steht in der Tripodenstrasse zu Athen. Mit mehr Recht könnte man eine Notiz über den Verbleib des Eros erwarten, aber nothwendig ist für den Zusammenhang auch diese nicht. Einen zweiten Beweis für seine Ansicht findet Stephani in dem Schlusssatz *Φρύνη μὲν οὕτω τὸν Ἔρωτα αἱρεῖται· Διονύσῳ δὲ . . Σάτυρός ἐστι παῖς.* Denn hier sei Phryne, die Besitzerin des Eros, in Gegensatz zu einer anderen Person genannt, und diese könne logischer Weise nur der Besitzer des Satyrs sein. Pausanias ist leider nicht der Schriftsteller, für den Gründe der Logik viel Gewicht hatten; ihm kam es darauf an, seinen eigensinnigen, anspruchsvollen und gekünstelten Stil glänzen zu lassen, und er wird manche Notiz, die einem sachlich interessirten Manne nothwendig erschienen wäre, weggeworfen haben, weil sie sich seinem Periodenbau nicht fügen wollte. Friederichs hat (Praxiteles S. 13) gerade darauf hingewiesen, wie sehr es Pausanias liebt, vermittelst einer nichtssagenden Gegenüberstellung mit *μὲν* und *δὲ* auf einen anderen Gegenstand überzugehen. Er hat eine Reihe von Beispielen angeführt, in denen der vordere Satz nur eine leere Phrase ('So ging es zu') ist, und bei denen der rein stilistische Zweck der Redewendung deshalb besonders offen liegt. Wenn Stephani aber behauptet, diese Beispiele bewiesen nichts für unseren Fall, in welchem der Vordersatz noch eine wirkliche, sachliche Bedeutung hat, so übersieht er, dass ganz entsprechende Fälle bei Pausanias nicht selten sind. Man vergleiche z. B. I 13,9. I 17,6 oder besonders I 20,7 *Ἀθῆναι μὲν οὕτως ὑπὸ τοῦ πολέμου κακωθεῖσαι τοῦ Ῥωμαίων αὖθις Ἀδριανοῦ βασιλεύοντος ἤνθησαν· εἰσὶ δὲ Ἀθηναίοις εἰκόνες ἐν τῷ θεάτρῳ . . ποιητῶν.* Man wird also mindestens darauf verzichten müssen, diese Satzverbindung gegen die von Friederichs vertretene Meinung anzuführen. Einen dritten Umstand, welcher die Identität der beiden Satyrstatuen beweisen soll, findet Stephani darin, dass Pausanias bei Anführung der beiden, mit dem letztgenannten Satyr zusammen aufgestellten Statuen des Thymilos 'nicht die Nachricht von diesem Beisammensein, sondern die Nennung des Verfertigers als logisches Anknüpfungsmittel benutzt.' Dies sei nur möglich, wenn auch der Künstler der Satyrstatue ausdrücklich bezeichnet sei, und diese Bezeichnung sei nur vorhanden, wenn dieser Satyr mit dem früher erwähnten des Praxiteles identisch sei. Auch hier setzt Stephani für Pausanias zu viel logische Folgerichtigkeit voraus. Wenn wir I 8,4 lesen: *Τῆς δὲ τοῦ Δημοσθένους εἰκόνος πλησίον Ἄρεώς ἐστιν ἱερόν, ἔνθα ἀγάλματα δύο μὲν Ἀφροδίτης κεῖται, τὸ δὲ τοῦ Ἄρεως ἐποίησεν Ἀλκαμένης, τὴν δὲ Ἀθηνᾶν ἀνὴρ Πάριος, ὄνομα δὲ αὐτῷ Λόκρος,* so hat Pausanias eine Verknüpfung der Gedanken angewandt, die Stephani an unserer Stelle als 'vollkommen sinnlos' abweist. Nach planer Logik dürften wir auch hier etwa schreiben: *ἔνθα ἀγάλματα δύο μὲν Ἀφροδίτης κεῖται, Ἄρεως δὲ ἕν, ὃ ἐποίησεν Ἀλκαμένης, καὶ Ἀθηνᾶς ἄγαλμα, ἔργον Λόκρου* — Pausanias hat so nicht schreiben mögen. Wir dürfen also zum mindesten dies behaupten, dass keiner der vorgetragenen Gründe die Identität der beiden Satyrstatuen beweist. Dass sie aber durchaus nicht identisch sein können, geht aus einem Umstand hervor, auf den mit aller Bestimmtheit hingewiesen zu haben das Verdienst Benndorf's ist. Pausanias erklärt die Dreifüsse, welche auf den Tempelchen der Tripodenstrasse standen, für besonders interessant der trefflichen Kunstwerke wegen, welche sie umschlossen. Als Beleg führt er den Satyr des Praxiteles an; also auf einem Tempelchen stand dieser. Der an zweiter Stelle erwähnte Satyrknabe aber befand sich in einem Tempel des Dionysos in der Nähe der Tripodenstrasse. Denn in der Auffassung dieser Worte scheint mir Stephani (S. 382. 389) durchaus das Richtige zu treffen, wenn er den *ναὸς ὁ πλησίον* als Tempel in der Nähe der Tripodenstrasse versteht, das *Διονύσῳ Σάτυρός ἐστι* durch Vergleich ähnlicher Wendungen bei Pausanias schützt, und von einer Weihung an Dionysos versteht. Auch daran, dass die Statuen des Thymilos mit dem jugendlichen Satyr keine Einheit bildeten (S. 385), ist nicht zu zweifeln. Benndorf hält die Identität der beiden Satyrstatuen für erwiesen; der jetzige Zusammenhang der Stelle scheint ihm deshalb unmöglich, da sonst derselbe Satyr auf einem Tempelchen der Tripodenstrasse und in einem Tempel in deren Nähe gestanden hätte. Er löst diese Schwierigkeit durch die Annahme einer grösseren Lücke vor dem *Σάτυρος γάρ ἐστιν*, in welcher die berühmtesten Kunstwerke der Tripodenstrasse aufgezählt gewesen wären; von diesen erst sei Pausanias auf den Satyr des Praxiteles gekommen, der in einem nahen Tempel stand. Dass die Partikel *γὰρ* nach *Σάτυρος* dann gestrichen werden muss, spricht ebensowenig gegen diese Annahme, als der Umstand, dass sie in einzelnen Handschriften wirklich fehlt, für dieselbe. Nöthig ist die Annahme aber nur, wenn die Identität der

beiden Satyrstatuen aufrecht erhalten wird, und dass die von Stephani vorgetragenen Gründe diese nicht beweisen, haben wir gesehen. Es liegt also in der That kein Grund für die Annahme einer Lücke vor. Ja, ich meine, es spricht sogar Einiges direkt gegen dieselbe. Pausanias will die Trefflichkeit der Kunstwerke unter den Dreifüssen beweisen. Konnte es dafür einen besseren Beleg geben als ein berühmtes Werk des Praxiteles, und gar ein Werk, das der Meister selbst für sein vollkommenstes erklärt hatte? Erst in diesem Zusammenhang gewinnt die Anekdote von der List der Phryne ihre volle Bedeutung. Es wäre ein eigener Zufall, der so gut Zusammenpassendes zusammengebracht hätte. Ferner könnte Pausanias von der Aufzählung der Kunstwerke in der Dreifussstrasse doch nicht unmittelbar zu denen im Dionysostempel übergegangen sein; es müsste also mindestens der Dionysostempel und seine Lage zur Tripodenstrasse berührt worden sein. Dann aber ist das *ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον* am Schluss des Abschnittes völlig unverständlich. Endlich wissen wir aus Athenaeus (XIII S. 591 B), dass der Satyr den Beinamen *ὁ ἐπὶ Τριπόδων* führte. Diese Bezeichnung wäre durchaus nicht zutreffend, wenn derselbe sich in einem Tempel nicht weit von der Tripodenstrasse befunden hätte, er weist gerade auf die Dreifüsse als dessen Aufstellungsort hin. Wir werden also den Praxitelischen Satyr *ἐπὶ Τριπόδων* von dem *Σάτυρος παῖς* durchaus getrennt halten, und es fällt die urkundliche Bestätigung, welche man für den Praxitelischen Ursprung des einschenkenden Satyrknaben (Berliner Gipsabgüsse N. 1217) zu besitzen glaubte, um so sicherer dahin, als der Satyr im Dionysostempel ein Trinkgefäss darbot (*δίδωσιν ἔκπωμα*), der uns erhaltene, wie vor allem die Berliner Replik lehrt, aus hoch erhobener Kanne in ein Trinkhorn eingiesst. Daran, dass dieser einschenkende Satyr auf Praxitelische Kunst zurückgehe, ist trotz des Mangels äusserer Bestätigung nicht zu zweifeln; ob er ein Werk des Meisters selbst sei, ist kaum zu entscheiden. Sicherer scheint dies bei dem ausruhenden Satyr zu sein; vgl. Brunn, Deutsche Rundschau VIII 1882 S. 200; Berliner Gipsabgüsse 1216. Eine Beziehung auf litterarisch bekannte Werke ist wohl nicht möglich. Da der *Περιβόητος* als Theil einer Gruppe aus dem Spiel bleiben muss, kann man nur den Satyr aus der Tripodenstrasse und den aus Megara (Pausanias I 43,5) heranziehen, aber ich sehe keine Möglichkeit sicherer Entscheidung.

Den Eros des Praxiteles hat Phryne nach Thespiae geweiht; nur Strabon (IX S. 410) nennt statt ihrer die Glykera. Sowohl Eustathios (zu Ilias *B*, 498; S. 266, 10) als der späte, schon lateinisch schreibende Scholiast zu Lukian (Jacobitz IV S. 162, 25) haben aus Strabon geschöpft und kommen neben ihm nicht in Betracht. Unzweifelhaft hat Phryne wie die Ueberlieferung so die innere Wahrscheinlichkeit für sich, da sie ja aus Thespiae gebürtig war. Die Glykera Strabon's könnte wohl nur die Geliebte des Harpalos sein, aber wir wissen weder von einer Beziehung derselben zu Praxiteles noch zu Thespiae. Vielleicht hat Strabon die Geliebte des Pausias mit der des Praxiteles verwechselt. In Thespiae blieb der Eros bis auf Caligula, ward dann nach Rom versetzt, von Claudius zurückgegeben, von Nero wieder entführt (Pausanias IX 27,3); zu Plinius' Zeit (N. H. 36,22) befand er sich *in Octaviae scholis* und ging im Jahre 80 n. Ch. durch Feuer zu Grunde (Cassius Dio 66, 24,2). In Thespiae ersetzte ihn eine Kopie von Menodoros. Was es mit der Bemerkung Julian's (Rede II S. 54 C), dass eine Vergoldung der Flügel die Feinheit des Werkes geschädigt habe, auf sich hat, ist schwer zu sagen. Stark (S. 165) vergleicht die rohe Vergoldung, welche Nero einer Erzstatue des Lysipp angedeihen liess (Plinius N. H. 34, 63), und macht auch für die Schädigung des Eros Nero verantwortlich. Aber jenes war eine Erzfigur, bei welcher die Vergoldung eine müssige und sogar störende Zuthat war, der Eros eine Marmorstatue, die sicher der Bemalung von Anfang an nicht entbehrte. Was also hier eine nachträgliche Vergoldung sollte, ist nicht recht einzusehen, und Julian, der nur nach dem Hörensagen erzählt, wird irgend ein Missverständniss begangen haben.

Unsere Kenntniss des zweiten Eros, des zu Parion an der Propontis befindlichen, beruht ganz auf der kurzen Erwähnung bei Plinius N. H. 36, 22: *eiusdem (Praxitelis) est et Cupido obiectus a Cicerone Verri, ille propter quem Thespiae visebantur, nunc in Octaviae scholis positus. Eiusdem et alter nudus in Pario colonia Propontidis, par Veneri Cnidiae nobilitate et iniuria: adamavit enim Alcetas Rhodius atque in eo quoque simile amoris vestigium reliquit.* Von dieser Stelle ist Stark in seinem bereits erwähnten Aufsatze über die Erosbildungen des Praxiteles ausgegangen, um Genaueres über die Eroten in Thespiae und in Parion zu ermitteln. Er setzt auseinander, dass die Worte des Plinius *eiusdem et alter nudus* bewiesen, dass der Eros in

Parion *nudus* war, der andere in Thespiae nicht, und findet eine berechnete Gegenüberstellung zwischen den beiden Aphroditen des Praxiteles in Kos und Knidos und diesen Eroten. Die eine Statue jeden Paares war bekleidet, die andere nackt, diese letzteren in ähnlicher Weise frevelhaft beschädigt. Und diese befinden sich in Knidos und Parion, den blühenden Hafenstädten an der südlichen und nördlichen Spitze der kleinasiatischen Westküste, während die Aphrodite von Kos weniger Ruhm besass, der Eros von Thespiae von seinem ursprünglichen Platz entführt in Rom unter der Masse der Kunstwerke eher verschwand, und bald durch Feuersbrunst ganz unterging. — Es hält schwer, sich bei Plinius eine so ausgetiftelte Anordnung vorzustellen, auch wenn wir ihm die Ahnung und Verwendung des dem Thespischen Eros drohenden Unterganges zugestehen wollten. Wer sich die Arbeitsart des alten Plinius vergegenwärtigt, wie sie uns sein Neffe (3,5) so harmlos ausplaudert, der wird solche Feinheiten bei ihm nicht suchen, einer Zahl von weiteren Schwierigkeiten zu geschweigen. Stark glaubt nun aber das *nudus*, welches der eigentliche springende Punkt der Gegenüberstellung war, beim Eros ganz anders auffassen zu müssen, als bei der Aphrodite. Es bedeutet ihm 'waffenlos', und da er nun den Mangel aller Waffen als eigentliches Kennzeichen des Eros von Parion erkannt zu haben meint, bezieht er weiter auch auf diesen das Epigramm des Palladas (XVI 207):

Γυμνὸς Ἔρως. Διὰ τοῦτο γελᾷ καὶ μείλιχός ἐστιν·
Οὐ γὰρ ἔχει τόξον καὶ πυρόεντα βέλη.
Οὐδὲ μάτην παλάμαις κατέχει δελφῖνα καὶ ἄνθος·
Τῇ μὲν γὰρ γαῖαν, τῇ δὲ θάλασσαν ἔχει.

Aber der Umstand, dass der eine Eros *nudus*, der andere *γυμνὸς* genannt wird, genügt doch wahrhaftig nicht, die Identität zu beweisen; ja ob das Epigramm eine Statue schildert, ob ein Relief oder Gemälde ist nirgends angedeutet. Auf ein Gemälde würden die Worte des Tzetzes (Chiliaden V 11 V. 500ff.) führen, wenn dieser überhaupt mehr gekannt hätte als unser Epigramm (vgl. Förster im Rheinischen Museum N. F. XXXVIII 1883 S. 427,1). Auch entspricht doch ein Eros mit Delphin und Blüthe in den Händen, wie wir ihn nach Stark annehmen müssten, kaum der Vorstellung, die wir von Praxiteles haben und haben dürfen. Trotzdem hat diese Annahme ihre Vertreter gefunden, und noch ganz kürzlich hat Overbeck (Plastik[3] II S. 34) ihr ohne Rückhalt zugestimmt. Doch ehe wir zu den Thatsachen übergehen, welche ihre Unhaltbarkeit beweisen, müssen wir kurz noch den Versuch Stark's berühren, den Thespischen Eros wieder herzustellen, einen Versuch, den wir oben übergehen mussten, weil er in zu naher Beziehung zu der Annahme Stark's vom Eros in Parion steht.

Waffenlos sollte der Eros von Parion sein; nicht *nudus*, also nicht ohne Gewand und Waffen der von Thespiae. Und in welcher Handlung er dargestellt sei, glaubte Stark aus einem Epigramm zu erkennen, das mit unwesentlichen Abweichungen beim Planudes (Anthologie XVI 204) und Athenaeus (XIII S. 591 A) steht, an erster Stelle unter dem Namen des Simonides, an letzterer unter dem des Praxiteles. Dass es keinem von beiden gehört, ist klar; vgl. Stark S. 164. Benndorf, *De anthologiae graecae epigrammatis quae ad artes spectant* S. 25. Bergk, *Poetae lyrici graeci*[4] II S. 323. Es handelt sich vor allem um die Worte, welche das Epigramm dem Eros selbst in den Mund legt *φίλτρα δὲ βάλλω Οὐκέτ' ὀϊστεύων ἀλλ' ἀτενιζόμενος*. 'Also der Gott schiesst nicht mehr mit seinen Geschossen, er hat es aber gethan, die Waffe wird daher bei ihm vorausgesetzt, aber ihr Gebrauch als ein vollendeter bezeichnet, die Hauptmacht liegt nun in dem intensiven, auf einen Punkt gerichteten, Liebeszauber erregenden Blick ... Wir haben daher uns bei dem Thespischen Eros Bogen und Pfeil oder Pfeil allein gesteckt noch in der einen Hand gehalten, und das Uebrige in der Abrüstung begriffen, etwa den Köcher bereits mit Chlamys zur Seite auf einen Stein oder Stamm niedergelegt zu denken, den noch die Hand berührte.' Diese Erörterung von Stark scheint mir auf einer allerdings verbreiteten, aber irrigen Auffassung des Epigramms zu beruhen. Nicht die Handlung, welche dem in der Statue dargestellten Augenblicke vorausging, wird geschildert, sondern die Zeit vor Entstehung des Praxitelischen Kunstwerkes und das Gebahren des Liebesgottes vor Erschaffung seines schönsten Bildes in witzigen Gegensatz zur Folgezeit gesetzt. Früher bedurfte Eros der Pfeile um Liebe zu erwecken, jetzt, wo ihn Praxiteles so wunderbar geschildert, braucht er sich nur noch anschauen zu lassen. Denn das *ἀτενιζόμενος* ist kein Medium, wie man fast allgemein annimmt — unsere Stelle wäre, so viel ich sehe, der einzige Beleg für diesen Gebrauch — sondern Passivum, wie wenigstens Grotius richtig übersetzte *inde sagittis nil opus est: videar si modo, sat ferio.* Also auch hieraus ist kein Schluss auf die Darstellung des Eros zu ziehen, und wir behielten nur die aus Plinius gewonnene Vorstellung,

dass der Eros von Thespiae nicht *nudus* gewesen sei, übrig, wenn sich die schon vorhin aus allgemeinen Gründen angezweifelte Gegenüberstellung nicht sicher als irrig erweisen liesse, so dass wir zunächst über die Thespische Statue und ihr Aussehen ganz ohne Kenntniss bleiben.

In den Berliner Blättern für Münzkunde V 1870 Tafel 55,3 S. 16,14 hat Rauch eine Münze des Antoninus Pius aus Parion abgebildet, die sich jetzt im Berliner Münzkabinet befindet. Er vermuthete, dass der auf der Rückseite dargestellte Eros Nachahmung eines Bildwerkes in Parion sei, und Bursian hat in dem Jenaischen Programm von 1873 *De Praxitelis Cupidine Pariano* mit unzweifelhaftem Rechte eben den Praxitelischen Eros als Vorbild in Anspruch genommen. Leider war die Abbildung, welche Rauch gab, sehr unvollkommen, ja irreführend: sie zeigt Eros vor einem Altar, der Blick ist nach oben gerichtet, die Rechte ist gesenkt, die Linke ist erhoben und zieht ein Gewand über die Schulter. Bursian hat es versäumt, dem Typus unter den sonstigen Münzen von Parion nachzugeben; seine Vermuthung kann aber nur dann auf Sicherheit Anspruch machen, wenn die Darstellung übereinstimmend mehrfach vorkommt. Schon Riggauer (Sallet's Zeitschrift für Numismatik VIII 1881 S. 84) wies darauf hin und führte eine Zahl anderer Münzen von Parion mit dem Eros an, glaubte aber zwei verschiedene Typen unterscheiden zu müssen, einen mit der Rauch'schen Münze übereinstimmenden, einen in welchem Eros die Linke in die Seite stemmt. Dieselbe Scheidung nimmt Gardner vor, der im *Journal of hellenic studies* IV S. 270 die meisten dieser Münzen bespricht und abbildet. Trotz dieser Verschiedenheit, deren Ursache zu erklären er nicht versucht, hält er daran fest, dass der Praxitelische Eros das Vorbild der Münzen sei. Aber wenn wir auf den Münzen zwei verschiedene Typen besässen, würde uns durchaus jedes Mittel zu der Entscheidung fehlen, welcher derselben denn nun das Praxitelische Werk wiedergäbe, ja ob überhaupt einer dies beabsichtige. Wir haben aber in der That nur einen Typus anzuerkennen. Eine Untersuchung der Rauch'schen Münze hat mich überzeugt, dass dieselbe gewaltsam gereinigt, und ihr Gepräge dabei entstellt worden ist, und die frühere Abbildung ist den verunstalteten Formen noch durch willkürliche Aenderungen in ihrer Weise zu Hülfe gekommen, so dass jenes ganze trügerische Bild entstand. Die nachstehende Abbildung 1 giebt das in der That noch Erkennbare treu wieder. Der linke Unterarm, der in die Hüfte gestemmt war, ist vom Ellenbogen an weggeschabt. Der Zeichner Rauch's hielt dann den oberen Rand des linken Flügels für diesen fehlenden Unterarm und liess, beim Versuch sich das Erhaltene klar zu machen, ganz willkürlich die erhobene Linke das Gewand fassen. Auch der aufwärts gerichtete Blick des Eros ist reine Erfindung des Zeichners, der auch die Herme neben Eros zu einem flammenden Altar umgestaltete. Es ist danach klar, dass der Versuch Furtwängler's (Athenische Mittheilungen V S. 38,2), den Praxitelischen Eros als Umgestaltung des uns in dem Petersburger Eros (Berliner Gipsabgüsse N. 217) erhaltenen alterthümlichen Typus aufzufassen, als auf thatsächlich unrichtiger Grundlage beruhend misslingen musste.



1. 2. 3.

Der nie versagenden Güte Imhoof-Blumer's verdanke ich die Abdrücke der hierher gehörigen Münzen. Die Berliner Exemplare konnte ich im Original untersuchen, auch liegen Abdrücke von diesen vor mir. Nur bei einem Exemplar, einer noch zweimal und besser erhaltenen Münze — es ist die unter 4 aufgeführte —, bin ich auf Abbildungen angewiesen. Es kommen überhaupt folgende Münzen in Betracht:

1. Antoninus Pius, früher in der Sammlung Rauch, jetzt in Berlin. Abgebildet: Berliner Blätter für Münzkunde V 1870 Taf. 55, 3; danach bei Bursian, *De Praxitelis Cupidine Pariano*; phototypisch bei Gardner N. 1. Letztere Abbildung gestattet kein Urteil über den wirklichen Zustand des Originals; unser Holzschnitt 1 wird diesem Zwecke besser dienen. Die Umschrift lautet: DEO CVPIDINI COL*onia* GEM*ina* IVL*ia* HAD*riana* PA*rium.*

2. Antoninus Pius in der Sammlung Imhoof-Blumer's. Als Umschrift die Anfangsbuchstaben des Namens der Colonie CGIHP. Abgebildet: Gardner N. 2. Riggauer Taf. 1, 13. Vgl. Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques* S. 256.

3. Dieselbe Münze in München, schlechteres Exemplar; vgl. Riggauer S. 85.

4. Dieselbe Münze in Paris, früher Wiczay. Abgebildet: Gardner N. 3. Ungenau beschrieben

von Mionnet, *Supplément* V S. 399, 732; vgl. Riggauer S. 84.

5. Commodus in Kopenhagen; abgebildet bei Gardner N. 4 und in unserem Holzschnitt 2. Vgl. Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques* S. 256, 139. Die Umschrift wie bei 1.

6. Severus Alexander in Berlin. Abgebildet bei Gardner N. 5, in unserem Holzschnitt 3. Die Umschrift lautet DEO CVPIDINI C*olonia* G*emina* I*ulia* A*driana* PAR*ium*.

7. Dieselbe Münze, ebenfalls in Berlin, früher in der Sammlung von Knobelsdorff. Abgebildet Sestini, *Lettere* VI Taf. 2, 10.

8. Otacilia Severa in München; vgl. Mionnet II S. 583, 454. Riggauer S. 85. Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques* S. 256, 141. Abgebildet bei Gardner N. 6, wo nur irrig als Aufbewahrungsort Mailand angegeben wird. Umschrift: DEO CVPIDINI CGIHP.

9. Philippus junior aus der Sammlung Cousinéry, in Paris. Abgebildet Gardner N. 7; vgl. Mionnet, *Supplément* V S. 406, 774. Riggauer S. 84. Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques* S. 256, 140. Umschrift DEO CVPIDINI CGIHPA.

Der Eros aller dieser Münzen stimmt genau überein, nur die unter 2—4 beschriebene zeigt eine kleine Abweichung. Die beiden Exemplare in München und Paris sind sehr schlecht erhalten, ich benutze deshalb vornehmlich das Imhoof'sche. Dass dieselbe Erosgestalt abgebildet ist, ergiebt sich mit Sicherheit aus der Herme links, die auch hier nicht fehlt, und die bei einer etwa frei erfundenen Figur unerklärlich bliebe. Die ganze Haltung ist dieselbe, wie bei den anderen Münzen, nur ist die Gestalt mehr von ihrer rechten Seite her aufgenommen. Die Stellung wird dadurch etwas steifer, und besonders der rechte Arm und das rechte Bein gestreckter. Eine Veränderung, die sich nicht aus der veränderten Aufnahme erklärt, ist nur mit dem linken Arm geschehen. Riggauer (S. 84) und Gardner (S. 271) irren, wenn sie denselben erhoben sein lassen, er muss vielmehr gesenkt sein. Wie das Gewand angeordnet ist, lässt sich nicht deutlich erkennen; unklar ist auch die Bedeutung eines oben gekrümmten und in zwei kleine Spitzen auslaufenden, stabartigen Gerätes, welches nach Imhoof's Ansicht Eros in der Rechten hält. Was die Veranlassung gewesen sein mag, dem bekannten Bild des Eros auf dieser einen Münze noch dies besondere Attribut in die Hand zu geben, wird sich kaum ermitteln lassen; dass dies der Sachverhalt ist, und nicht etwa diese eine Münze des Antoninus Pius das treuere Abbild des Praxitelischen Eros, die anderen nur ein durch willkürliches Weglassen eines Attributes entstelltes bieten, liegt auf der Hand. Gegen den einen (in drei Exemplaren erhaltenen) Stempel stehen fünf verschiedene, unter verschiedenen Kaisern gefertigte, ganz übereinstimmende. Und es ist kein Grund zu ersinnen, der zur Tilgung eines Attributes immer wieder in gleicher Weise gewirkt haben könnte, von Antoninus Pius bis auf Philippus, während sich der Anlass zur Hinzufügung eines solchen eher denken lässt. Wir werden also diese eine, übrigens an Grösse wie Arbeit ziemlich tief stehende Münze bei der Herstellung des Praxitelischen Eros ganz bei Seite lassen, und uns vor allem an die oben abgebildeten halten. Denn auch die Münzen der Otacilia und des Philippus sind, wenn auch sachlich durchaus zuverlässig, doch von sehr roher und plumper Ausführung. Wir haben uns also den Eros von Parion in einer Haltung vorzustellen, die lebhaft an den Hermes des Praxiteles gemahnt; die zarte, weiche Biegung des Körpers, die wir an seinen Werken bewundern, lässt sich am ehesten noch aus dem Kopenhagener Exemplar ahnen. Die linke Hand war in die Hüfte gestemmt, ganz ähnlich wie beim ausruhenden Satyr oder den von Praxiteles so offenbar abhängigen Hermesgestalten (Berliner Gipsbgüsse N. 1218—1220). Das Gewand scheint nur über dem linken Unterarm gelegen zu haben; auch hierin lässt sich der Hermes von Olympia vergleichen. In der Rechten hat Imhoof-Blumer beim Kopenhagener Exemplar einen Pfeil erkannt. So ansprechend diese Vorstellung ist, müssen wir sie doch als ungewiss hinstellen, da die anderen Münzen uns hier entweder im Stich lassen, oder — und dies sind allerdings die rohen Exemplare der Otacilia und des Philippus — sicher keinen Pfeil zeigen. Grosse, stattliche Fittige würden wir auch ohne Gewähr der Münzen für einen Eros des Praxiteles anzunehmen geneigt sein. Der Kopf war natürlich nicht so stark ins Profil gestellt, wie ihn die Münzen zeigen — schon ein Vergleich der Münzen mit der Knidischen Aphrodite lehrt das —, aber offenbar war er etwas nach seiner linken Seite gewendet. Ueber die Tracht des Haares lehren die besseren Exemplare nur, dass es auf dem Wirbel hinten zu einem Knoten zusammengenommen war. Endlich besitzen wir in der kleinen Herme zur Rechten des Eros einen nicht uninteressanten Beitrag zur Kenntniss der technischen

Gewohnheit des Praxiteles. Wenn Riggauer (S. 85) diese Herme für ein primitives Bild des Eros halten wollte, das nur der Stempelschneider neben die Statue gesetzt hätte, so konnte diese Annahme schon an sich keinen hohen Anspruch auf Wahrscheinlichkeit machen. Gardner (S. 270, 1) hat unter Vergleichung einer kleinen Münze des Antoninus Pius, auf welcher nur diese Herme erscheint, behauptet, dass die Herme bärtig gewesen sei, und man wird sich diesem Schluss kaum entziehen können. Dann aber war, wie er mit Recht sagt, dieselbe sicher kein Bild des Eros. Dass die Herme integrirender Bestandteil des Praxitelischen Werkes war, ist nicht wohl zu bezweifeln. Praxiteles hielt auch hier eine äusserliche Stütze bei der Statue für nöhtig, aber er suchte sie in die Composition hinein zu ziehen, ganz ebenso wie er dies beim Hermes, der Aphrodite, dem Sauroktonos, dem ausruhenden Satyr gethan hat. Hier gab er ihr wenigstens die Gestalt eines dem Eros verwandten Dämon. Wenn wir den Namen des in jener Gegend verehrten Priapos nennen, so soll damit nur der Kreis bezeichnet sein, innerhalb dessen er gesucht werden darf.

Gar nichts Genaueres wissen wir von einer dritten Erosstatue, die Heius in Messana besass und Verres raubte; vgl. Stark S. 166. Die Ausdrucksweise des Cicero empfiehlt die Annahme, dass es sich nur um eine Copie des Thespischen Eros handele; ob diese aus Praxiteles' eigener Hand hervorgegangen war, wird man wol bezweifeln dürfen.

Für die vierte Statue sind wir ganz auf die Beschreibung angewiesen, welche Kallistratos in seiner dritten Ekphrasis giebt, und befinden uns in Folge dessen auf äusserst schwankendem Boden. Es ist schwer zu sagen, wieviel Wahrheit in dem Phrasengeklingel des Kallistratos enthalten sei. Auch in dem günstigsten Falle, dem, dass er uns keine Hirngespinnste vorzutragen beabsichtigt, kann er nicht für einen gut unterrichteten Gewährsmann gelten. Scharf aber richtig sagt Winckelmann in der Vorrede zur Geschichte der Kunst von ihm: 'dieser magere Sophist hätte noch zehenmal so viel Statuen beschreiben können, ohne jemals eine einzige gesehen zu haben', und auch Welcker in seiner kurzen Besprechung des Kallistratos (in Jacobs' Ausgabe des Philostrat S. LXXI) glaubt nicht, dass dieser alle von ihm beschriebenen Werke aus eigener Anschauung kenne. In der That, wer wird es sich einreden lassen, dass Kallistratos, nur um vierzehn rhetorische Prunkstücklein zu verfassen, Aegypten, Aethiopien, Makedonien und Skythien ebenso wie den Helikon und Sikyon besucht habe, mag er selbst auch fortwährend den Schein des Augenzeugen erheucheln? Doch das würde seinen Werth für die Kunstgeschichte nicht beeinträchtigen, wenn er nur gute Quellen sorgfältig benutzt hätte. Diese Annahme ist aber bei einem Schriftsteller, dessen ganzes Interesse auf der formalen Seite liegt, wenig wahrscheinlich. Trotzdem könnte man auf den ersten Blick glauben, Kallistratos besässe sehr genaue Kenntniss. Er giebt fast immer an, ob die Statue aus Erz oder Marmor besteht, und weiss von der Art der Aufstellung im Einzelnen zu berichten. Aber das ist Schein. Ein bestimmtes Material nennt der Rhetor nur um seines bis zum Ueberdruss wiederholten Gedankens willen, dass der todte Stoff durch die Kunst zu scheinbarem Leben gelangt sei, dass Erz oder Marmor blühendes Fleisch geworden sei, oder Locken, in denen der Zephyr spielt. Und die genauen Schilderungen von der Oertlichkeit, wo ein Werk steht, haben auch nur den Zweck, den poetischen Reiz der Darstellung zu heben. Gleich die erste Ekphrasis zeigt, wie wenig es Kallistratos darauf ankam, überhaupt Wahrscheinliches zu erfinden: der Satyr steht in den Katakomben beim ägyptischen Theben. Der geheimnissvolle Zauber, den die Nennung eines solchen Ortes auf die Leser hervorbringen sollte, ist das einzige Ziel dieser an sich so unwahrscheinlichen Erfindung. Und noch manches andere ist ohne Zweifel rein poetische Ausschmückung. Die Wangen der beschriebenen Gestalten sind blühend roth, die Augen leuchten, das Haar des Inders ist an der Wurzel dunkel, an der Spitze röthlich, obwol die Statue aus schwarzem Stein bestehen soll, das Haar des Eros fühlt sich sogar weich an, der Körper des Narkissos scheint durch's Gewand, und bei der Medea sieht man abwechselnd bald die Wut in dem Blicke, bald die Trauer. Das ist offenbar alles auf die Phantasie der Leser berechnet; Wirkliches liegt nicht zu Grunde. Ein Theil der von Kallistratos beschriebenen Statuen hat in der That existirt: die Mänade des Skopas, der Kairos des Lysipp, der Orpheus auf dem Helikon, der Memnon, auch wohl der Satyr; denn abgesehen von dem unpassenden Zusatz des Pan mit der Echo kann man die Kallistratische Beschreibung von dem Borghesischen Satyr (Berliner Gipsabgüsse N. 1427) verstehen. Für die Medea lässt sich wenigstens das Epigramm

der Anthologie XVI 142 anführen. Nach Abzug der eben charakterisirten Phrasen könnte man also hoffen, hier thatsächliche Nachrichten zu finden. Aber auch ohne Vergleich des Pausanias IX 30, 4 würden wir z. B. beim Orpheus die Flüsse, welche aus den Quellen zu dem Gesange hin strömen und die Meereswoge, die sich aus Liebe zur Musik erhebt, für eitel Phantasie des Rhetors halten. Eine vollständige Erfindung ist der Memnon. Er gilt dem Kallistratos für eine besonders wunderbare Leistung der Kunst; denn die Klagen die er ertönen lässt, die Thränen, deren er nicht entbehrt, haben die kunstfertigen Aethiopen ihm verliehen, und so die beweglichen Statuen des Daidalos bei weitem übertroffen. Es zeigt sich also hier eine völlige Unkenntniss der wirklichen Verhältnisse und eine willkürliche Ausmalung einer missverstandenen Nachricht. Dass beim Satyr die Hinzufügung des Pan Willkür sei, ist schon bemerkt; dass die Kugel, auf welcher Kallistratos den Kairos stehen lässt, nicht zu der Beschreibung des Poseidippos (Anthologie XVI 275) stimmt, hat Benndorf (Arch. Ztg. 1863 S. 85) mit Recht behauptet. Aber wir brauchen nicht anzunehmen, dem Rhetor habe eine spätere Umgestaltung des Lysippischen Werkes vorgeschwebt: er selbst beansprucht ja, das bekannte Werk des Lysipp zu beschreiben. Die Kugel wird also ebenso gut der Phantasie des Kallistratos und nur dieser entstammen, wie alle die blühenden Wangen und flatternden Haare. Die Kenntniss des Thatsächlichen in allen Beschreibungen ist so gering, dass ein Epigramm gewöhnlichsten Schlages als einzige Quelle genügen würde. Wie ähnlich Auffassung und Ausdruck der Epigramme sei, liegt auf der Hand; schon Welcker dachte an sie gerade als Quelle, und Benndorf (Arch. Ztg. 1863 S. 84) hat von neuem auf die Verwandtschaft hingewiesen. Vielleicht ist es also kein Zufall, dass der Kairos und die Mänade zu den in Epigrammen gefeierten Werken gehören, und dass in den Gedichtchen auf die Medea des Timomachos (XVI 135. 136. 138—140) ebenso wie beim Kallistratos die Mischung von Zorn und Mitleid hervorgehoben wird, und man bei dem einen dieser Epigramme (XVI 143) nicht weiss, ob es von einem Gemälde oder einer Statue handelt. Dass sich zu jeder Ekphrasis nun ein entsprechendes Epigramm aufweisen lasse, wird Niemand verlangen, ebenso wenig wie wir behaupten wollen, Kallistratos habe immer aus diesen geschöpft. Der Asklepios ist so allgemeines Gerede, dass auch nicht der geringste Anlass ist, eine besondere Anregung dafür zu suchen, und um den Kentauren zu schreiben bedurfte es auch nur der Kenntniss, dass es solche Wesen gebe. Die albernen Verse der Anthologie XVI 115 und 116 dürfte man mit demselben Recht auf ein statuarisches Werk zurückführen wie diese Ekphrasis.

Solche Betrachtungen müssen für die Benutzung des Kallistratos zu kunsthistorischen Zwecken die Norm abgeben. Je mehr er sich zu poetischer Schilderung des Eindruckes erhebt, welchen die Kunstwerke machen, desto unbrauchbarer wird er für uns. Seine gespreizten Phrasen zur Charakteristik eines Künstlers zu verwenden, kann nur irre führen. Sogar in der Angabe über Thatsächliches verdient er nicht unbedingten Glauben: wir dürfen uns also nur auf ihn verlassen, wo wir die Wahrheit seiner Aussagen anderweitig zu prüfen vermögen. Wir werden uns ernstlich zu fragen haben, ob nicht am Ende der trunkene Inder ebenso gut rein aus der Phantasie des Kallistratos stammen könne, wie der Asklepios oder der Kentaur. Und dieselbe Frage wird sich für jedes Werk mit demselben Recht wiederholen, auch für die einem bestimmten Künstler zugetheilten. Denn wer eine ganze Statue erfand, konnte leicht einen Künstler dazu erfinden, zumal wenn er sich ganz auf den sprichwörtlichen Praxiteles beschränkte. Nur Skopas und Lysipp als Meister der Mänade und des Kairos kommen bei Kallistratos vor, sonst Niemand als der einzige Praxiteles. Gerade bei dem Eros lag es zu nahe, Praxiteles als Künstler zu nennen; wir haben hier also doppelt das Recht, misstrauisch zu sein.

Nun hat Stark (Leipziger Berichte 1866 S. 167) einen Erostorso in Dresden mit dem von Kallistratos geschilderten Werke identificirt, und hierin ist ihm sowol Overbeck (Plastik[3] II S. 35) gefolgt, als auch Michaelis (Arch. Ztg. 1879 S. 175), der zugleich einige andere von Stark als gleichartig herangezogene Statuen abgesondert hat. Ueber die Haltung des Eros hat der Rhetor nur wenige Zeilen: *ἵδρυτο δὲ εἰς μὲν τὴν κορυφὴν τὸν δεξιὸν ἐπικάμπτων καρπόν, τῇ δὲ ἑτέρᾳ μετεωρίζων τὸ τόξον καὶ τὴν τῆς βάσεως ἰσορροπίαν ἐπικλίνων ἐπὶ τὰ λαιά, τὴν γὰρ τῆς ἀριστερᾶς λαγόνος ἔκστασιν ἀνίστη πρὸς εὐμαρότητα τοῦ χαλκοῦ τὸ στέγανον ἐκκλάσας.* Denn die vorhergehenden Worte *εἰς μὲν γὰρ ἕδραν στάσιμον ἵδρυτο, ἠπάτα δὲ ὡς καὶ τῆς μετεώρου κυριεύων φορᾶς* beschreiben noch nicht das Motiv der Statue; sie sind nur eine

der vielen Wendungen für den tausendfach wiederholten Gedanken, dass die Statue zu leben schien. Ebenso heisst es vom Kairos, der doch mit beiden Füssen auf der Kugel stehen soll: *ἑστὼς δὲ ὁρμῆς ἐξουσίαν ἔχειν ἐδείκνυτο καί σου τὸν ὀφθαλμὸν ἠπάτα, ὡς καὶ τῆς εἰς τὸ πρόσω κυριεύων φορᾶς, καὶ παρὰ τοῦ δημιουργοῦ λαβὼν καὶ τὴν ἀέριον λῆξιν τέμνειν, εἰ βούλοιτο, τοῖς πτέρυξι*, oder vom Diadumenos: *ἀκίνητος δὲ ὢν οὗτος ὁ ἔφηβος ἔδοξεν ἄν σοι κινήσεως μετέχειν καὶ εἰς χορείαν εὐτρεπίζεσθαι.* Davon also, dass ein beginnender Flug in die Lüfte dargestellt gewesen sei, ist nicht die Rede. Es ist schwer, die verschnörkelten Sätze des Rhetors in klares Deutsch zu fassen, doch kann es kaum etwas anderes heissen als dies: Er stand, indem er die rechte Handwurzel zum Scheitel hin umbog, mit der andern Hand den Bogen in die Höhe hob und das Gleichgewicht des Standes (d. h. den Schwerpunkt) nach links hin legte; denn er liess die Erhebung der linken Weiche hervortreten, indem er die Hülle des Erzes gefällig ausbog. Ich habe dabei *πρὸς εὐμαρότητα* = *εὐμαρῶς* gefasst und *τοῦ χαλκοῦ* von *τὸ στέγανον* abhängen lassen. In *ἔκστασιν ἀνίστη* ist das Hervortreten eigentlich doppelt ausgedrückt; die Uebersetzung kann das geschickt kaum wiedergeben. Offenbar trat die linke Seite der Gestalt aus dem völligen Gleichgewicht heraus; die linke Hüfte war etwas herausgebogen. Denn von dem Betrachtenden kann hier das links nicht verstanden werden. Bei dem Dresdener Torso tritt aber gerade die rechte Hüfte hervor. Damit hört jede Sicherheit der Beziehung auf, und wir sind wieder auf Kallistratos allein angewiesen. Ein klares Motiv liegt seiner Statue nicht zu Grunde; was bei einer bequemen Stellung mit leicht hervortretender Hüfte der hoch erhobene Bogen, und bei so lebhafter Handlung die doch wohl ruhend auf's Haupt gelegte rechte Hand bedeuten soll, ist kaum zu sagen. Ich neige also zu der Ansicht, dass Kallistratos diesen Eros des Praxiteles entweder ganz erfunden oder auf eine kümmerliche Kenntniss hin ausgeschmückt hat: sicher müssen wir ihn als äusserst mangelhaft beglaubigt vorläufig durchaus bei Seite lassen.

Es bleiben uns endlich noch zwei Epigramme des Meleager zu betrachten übrig, die sich jetzt in der Anthologie XII 56. 57 unter den Gedichten des Straton finden. Sie mit Brunn von dem Thespischen Eros zu verstehen, ist kein Grund vorhanden, ja nicht einmal von irgend einer einzelnen, nur uns nicht mehr genau bestimmbaren Statue, wie Overbeck will, ist hier die Rede. Meleager spielt mit der Thatsache, dass Praxiteles der sprichwörtliche Bildner des Eros ist, und lässt nun im ersten Epigramm den gleichnamigen schönen Knaben von Eros selbst nach seinem Bilde erschaffen sein, im andern den Knaben Praxiteles gleich dem Bildhauer einen Eros hervorbringen, allerdings nicht im Marmor, sondern in der Menschen Herzen. Der thatsächliche Hintergrund beider Epigramme ist der Ruhm, den die Eroten des Praxiteles genossen, sonst nichts.

Wir müssen nach alledem gestehen, dass unsere Kenntniss von den Erosbildungen des Praxiteles noch eine sehr dürftige ist. Am ersten könnte man hoffen, Nachbildungen des Eros von Parion zu entdecken. Gardner glaubt auch in der That eine solche in einer Terracottastatuette erkannt zu haben, deren Veröffentlichung und Besprechung ihm Anlass wurde, die oben angeführte Zusammenstellung der Münzen von Parion zu machen; in Einzelheiten sei dieselbe allerdings nicht treu. Aber so viel Praxitelisches wir auch in jener Statuette spüren oder aufspüren mögen, der Umstand, dass Eros hier die Linke erhebt, statt sie in die Seite zu stemmen, zeigt, dass sie vielleicht mittelbar von Praxitelischer Kunst, aber nicht von dem bestimmten Werke abhängen kann.

Eine Kritik der sonst beliebten Rückführungen zu geben, ist ebenso unmöglich wie unnöthig; es ist ja kaum eine wirkliche oder vermeintliche Erosdarstellung nicht in Verbindung mit dem Namen des Praxiteles gesetzt worden. Nur von einer sei schliesslich ein Wort gesagt, nicht weil sie besser begründet wäre wie andere, sondern weil sie bekannter geworden ist und lange unbedingten Glauben gefunden hat. Der Eros von Centocelle ist weit entfernt, Praxitelischer Kunst überhaupt nahe zu stehen. Er gehört erst der römischen, vermuthlich der Hadrianischen Zeit an. Die richtige Ergänzung, welche über seine Bedeutung als Todesgenius mit der gesenkten Fackel keinen Zweifel lässt, hat Friederichs nachgewiesen; vgl. seine Bausteine N. 448. Berliner Gipsabgüsse N. 1578. Damit ist aber jeder Zusammenhang mit Praxiteles unmöglich geworden, auch wenn man den süsslichen Charakter des Werkes nicht als Gegengrund gelten lassen wollte.

Bonn, im Mai 1885. Paul Wolters.

DIE GÖTTERVERSAMMLUNG
AM OSTFRIES DES PARTHENON.

Kann eigentlich der „Poseidon“ des Ostfrieses Poseidon sein? Ob sich ein Fachgenosse diese Frage schon in so entschiedener Fassung gestellt hat, weiss ich nicht; auf den Lippen war sie wohl schon Manchem. Denn ein leichtes Befremden über gewisse Eigenthümlichkeiten, welche der uns geläufigen Vorstellung von Poseidons Eigenart zu widerstreben scheinen, geht durch die Parthenonliteratur hindurch und zeigt sich in den verschiedenartigen Versuchen, jene Eigenthümlichkeiten zu erklären.

Die vorzügliche Erhaltung der Platte erlaubt uns noch ein sicheres Urtheil über die einzelnen künstlerischen Mittel, durch welche Pheidias bemüht war, dem Beschauer die Gestalt kenntlich zu machen. Schon durch die Gesammthaltung allein hat bei allen anderen Göttergestalten Pheidias es meisterlich verstanden, das Wesen jeder einzelnen klar zum Ausdruck zu bringen: sollte allein bei dieser Gestalt die Gesammthaltung wenig bezeichnend sein? Leider zugeben müssten wir das unter der Voraussetzung, dass Poseidon thatsächlich gemeint sei. Wo immer die Kunst des sechsten und fünften Jahrhunderts Gelegenheit hatte, Poseidon darzustellen, suchte sie in ihm den kraftvollen Bruder des höchsten Himmelsgottes vorzuführen, jenem nahezu gleichberechtigt und unumschränkter Herrscher in seinem Gebiet. Vieles neuerte Pheidias — es bedarf ja nur eines Blickes auf die benachbarten Gestalten des Dionysos und der Athena —, aber den Grundzug des gewaltigen Erderschütterers derartig zu verändern, dazu fehlte ihm die Berechtigung. Gerade den Poseidon fasste die spätere Kunst mit nichten weniger machtvoll auf, als die frühere; eher lässt sich im vierten Jahrhundert noch eine Steigerung wahrnehmen, wofern eine solche möglich war gegenüber der gewaltigen Kampfgestalt, wie sie im Westgiebel desselben Parthenon Pheidias geschaffen hatte. Die meisten Beurtheiler haben diese für Poseidon etwas matte Ruhe als auffällig empfunden und gesucht, dieselbe sehr verschiedenartig — ein Beweis, dass eine richtige Erklärung keineswegs nahe liegt — zu deuten: ging man doch sogar soweit, eine künstliche, selbsterzwungene Ruhe erkennen zu wollen, so Flasch und Lucy Mitchell: der klarste Beweis, wie sehr man diese flaue Haltung als für Poseidon unrichtig, ja unwahr empfand.

Gehen wir von dieser allgemeinen Betrachtung weiter zum Einzelnen, so möchte zunächst der schlaff und regungslos herabhängende rechte Arm als ein gerade für Poseidon besonders wenig passendes Motiv empfunden werden; zwar hat man auch hier „eine gewisse materielle Derbheit, z. B. in den stark geschwellten Adern“ finden wollen, als ob solche Schwellung der Adern nicht das einzig natürliche wäre bei herabhängender Hand! Dieser Arm ist nicht bestimmt, eine wuchtige Angriffswaffe zu schwingen: so deutlich als es ihm möglich war, hat der Künstler ausgesprochen, dass wenn dieser jetzt regungslose Arm in Action tritt, seine blosse Erhebung, das Ausstrecken der Hand, genügt, um die Menschheit zu überzeugen von der Wirksamkeit göttlicher Kraft. — Die linke Hand ist leicht erhoben, ebenfalls wenig kraftvoll, die Finger umschlossen einen Schaft — ob derselbe plastisch ausgearbeitet war, ob blos gemalt, ist eine hier weniger wesentliche Frage, deren sichere Entscheidung wohl nur Autopsie der Originalplatte, und vielleicht auch diese nicht einmal, bringen kann. Gewöhnlich wird das vorauszusetzende Attribut zu einem Dreizack ergänzt; einen bloss gemalten Dreizack bezeichnet Overbeck (Kunstmythol. II, 2,235) mit Recht als unwahrscheinlich; die von ihm (ebenda 327) gegen einen Dreizack von Bronze angeführten Bedenken scheinen mir noch verstärkt zu werden durch einen Hinweis auf das ungünstige Verhältniss, in welchem die obere Ausladung eines solchen zum Kopf des Dionysos stehen würde; die Eventualität aber eines schräg gehaltenen Dreizacks überhaupt in's Auge zu fassen ist überflüssig. Das Attribut wird also wohl etwas anderes, kein Dreizack, gewesen sein. Somit hätte Pheidias des für Poseidon namentlich in Ermangelung von etwas anderem, z. B. einem Fische, fast obligatorischen Attributes sich absichtlich begeben, hätte verzichtet auf ein Mittel der Kenntlichmachung, dem gegenüber alle anderen Abweichungen vom traditionellen Typus hätten hingenommen werden müssen. — Dass das Attribut ein stabartiges war, ist das Ein-

zige, was man mit einiger Sicherheit wird behaupten können; nahe dem oberen Rande der Platte, gerade in Verlängerung einer von der Hand vertical nach oben geführten Linie zeigen gute Photographien wie die Sebah'sche eine viereckige Ansatzstelle, die, wenn sie thatsächlich einen Puntello trug, nur einen solchen für einen Stab, nicht für einen Dreizack, kann getragen haben. — Wir kommen zum Kopf. Mächtig wallendes Haupthaar, ein reicher voller Bart, beides an Länge und Stärke demjenigen des Zeus nichts nachgebend[1]), sind die am meisten in die Augen fallenden Kennzeichen des späteren Poseidontypus geradeso wie des früheren. Schon auf den Münzen von Poseidonia ist das Aufbauschen der Haarmassen über der Stirn, ihr langes Niederwallen an den Seiten und im Nacken, der mächtige Spitzbart, als Grundzüge des Typus erkennbar; ebenso auf den schwarz- und rothfigurigen Vasen vom sechsten Jahrhundert ab. Kurzgehaltenes, wohlgepflegtes, nicht in grosse Massen sondern in einzelne freie Löckchen geordnetes, durch ein Band zusammengehaltenes Haar, ein so knapper anliegender Bart, ein nach oben und hinten so wenig ausladender Schädel, ein so ruhiger Blick aus weitgeöffneten Augen sind alles für Poseidon möglichst wenig charakteristische Dinge: dagegen sind es gerade diejenigen Mittel, durch deren Vereinigung die Plastik des fünften Jahrhunderts dem Wesen des Asklepios nahe zu kommen glaubte. Eine Vergleichung des „Poseidon"kopfes mit den sicheren Poseidonköpfen auf Münzen und Vasen dieser und älterer Zeit einerseits, andererseits mit den Asklepiosköpfen z. B. der Reliefs Mitth. des arch. Inst. II Taf. 14. 15 wird, denke ich, noch deutlicher sprechen als meine Worte es vermögen. „Friedlich und ruhig, keine hochideale Figur" nennt Overbeck den „Poseidon". „Poseidon bietet unter allen Göttern die wenigst ideale Erscheinung in Körperbildung und Gesichtsausdruck, eine gewisse Trockenheit haftet ihm an," meint Michaelis. Wer die Reihen der im Asklepieion von Athen gefundenen Reliefs durchmustert, wird in ganz ähnlicher Weise gerade den Asklepios zu kennzeichnen sich veranlasst fühlen. Dass auch für den Asklepiostypus die Zeusbildung der Ausgangspunkt war, ist noch heute meine Ueberzeugung[2]); wurde dieselbe um zum Ausdruck des Poseidon zu dienen, mehr in's Physisch-kraftvolle differenzirt, so wurde sie herabgestimmt, mehr der Sphäre des täglichen Lebens genähert, um dem Wesen des hülfreichen Heilgottes nahe zu kommen. Wie für Zeus das Scepter, so ist für Asklepios der attische Bürgerstock stehendes Attribut, das erst in späterer Zeit zum Schlangenstab wird und damit wieder in's Gebiet des Uebermenschlichen eintritt. Diesen Stock kann die Linke sehr wohl umfasst haben. Die Rechte aber ist die *παιώνιος χείρ*, deren blosse segnende Erhebung dem Kranken Heilung bringt.[3])

Durch die Deutung auf Asklepios ist noch mehr gewonnen, als das Verständniss dieser einen Gestalt.

Die Götterversammlung über dem Eingang in den Parthenon ist selbstverständlich nicht eine zufällige Zusammenstellung von Gottheiten, die mehr oder minder passend erschienen. Sicherlich haben feste religiöse Vorstellungen bestimmt, welche Götter hier Platz finden, welche ausgeschlossen werden sollten oder durften. Wäre unter den letzteren Poseidon, so würde sich dafür ebensogut eine Erklärung finden lassen, wie sich bis jetzt die Gelehrten abmühten, darzuthun, dass derselbe am wenigsten könne gefehlt haben.

Dargestellt sein müssen solche Götter, die man besondere Veranlassung hatte, als Zeugen gegenwärtig zu denken, wenn der panathenäische Festzug seinem Ziele zustrebte. Es kann kein Kreis von auf der Akropolis verehrten Göttern sein: Dionysos und Aphrodite, Demeter, Ares, Apollon schliessen diese Möglichkeit aus; nur folgerecht ist es, wenn man sich umgekehrt auch nicht genöthigt sieht, Alles was von Göttern auf der Akropolis Verehrung genoss, an dieser Stelle wiederzufinden, wie z. B. die brauronische Artemis. — Deutlich, so scheint mir, hat der erfindende Künstler die beiden der Mitte zunächst befindlichen Gruppen von den übrigen geschieden. Zeus Polieus mit der von ihm augenscheinlich hier als untrennbar empfundenen Hera und der dienenden Flügelgestalt auf der einen Seite, auf der anderen Athena und Hephaistos, die sowohl in der Cultgemeinschaft des Erechtheion wie auf der platonischen Urburg vereinigten beiden Burggötter, deren gemeinsamer Sohn Erichthonios als Stifter der Panathenäen verehrt wurde: das sind diejenigen Götter, welche zu-

[1]) ihn eher übertreffend, wie auf der Schale mit der Götterversammlung *Mon. dell' Ist.* V, 49.

[2]) Mitth. des arch. Inst. II S. 216.

[3]) Votivrelief des Theopompos, beschrieben bei Suidas u. Θεόπομπος; Mitth. des arch. Inst. II S. 17 = Arch. Zeitg. 1877 S. 146 Nr. 14; Lebas, *Mon. fig.* 53 = Arch. Zeitg. 1877 S. 174 Nr. 115, Girard, *l'Asclépieion* p. 100.

nächst berufen sind zur Hut der Akropolis und jener beiden Haupttempel, die der Verehrung der Stadt- und Staatsgöttin Athena geweiht sind. — In klar hervorgehobenem Gegensatz zu diesen beiden Hauptgruppen schliessen sich die Seitengruppen unter sich enger zusammen. Nicht bloss durch Verschiedenheit des Ranges, sondern auch durch eine solche des Lokals möchte man geneigt sein, jene Trennung der seitlichen von den beiden mittleren Gruppen sich motivirt zu denken; eine gewisse örtliche Gemeinsamkeit würde alsdann wieder die Erklärung geben für den engeren Zusammenschluss jener Seitengruppen unter sich.

Ein Kranz von Heiligthümern legte sich von aussen der Burg vor. Am Südfuss, von wo steilere Wege dem Burgeingang zuführten, eine Reihe von Cultstätten, theilweise wohl erst Schöpfungen des fünften Jahrhunderts, unmittelbar überragt vom Parthenon auf leuchtender Höhe. Dem Burgeingang gegenüber, im Westen und etwas weiter entfernt im Nordwesten an der Agora Götter, an denen vorüberschreiten musste, wer vom Dipylon kommend zur Akropolis emporstieg. Wenn die beiden von den Mittelgruppen so auffällig getrennten und unter sich zusammengeschlossenen Seitengruppen keine sicheren Burggötter aufweisen sollten, wäre es da nicht das einzig nahe Liegende, in ihnen die hauptsächlichsten jener Götter wiederzufinden, an deren heiligen Stätten vorüber musste, wer sei es von Süden sei es von Norden zur Burg emporstieg, jener Götter, welche gewissermassen als die Vorposten derjenigen betrachtet werden konnten, deren eigentlichstem Schutz die Burg und ihre Tempel anvertraut waren?

In der Gruppe zur Rechten erkenne ich nunmehr ausschliesslich Götter des Südfusses. Asklepios und Dionysos sind dort unmittelbare Nachbaren. Die Umfassungsmauer des Dionysostheaters schmiegt sich an die spätestens gleichzeitige, vielleicht ältere[4]) Gesammtterrasse des Asklepios; eine bequeme selbst für Processionen geeignete Verbindung setzte Theater und beide Dionysostempel mit der Asklepiosterrasse in engste Beziehung[5]). Mit der abwartenden Ruhe des beobachtenden Arztes sitzt der Asklepios des Frieses; in traulichem Wechselgespräch an ihn geschmiegt, die Füsse übereinander gelegt, behaglich mit beiden Armen aufgestützt Dionysos neben ihm; freundnachbarlich denkt sich

[4]) Köhler, Mitth. des arch. Inst. II S. 178 258.

[5]) Köhler, a. a. O. S. 180.

natürlich der Grieche, nicht bloss der Künstler, das Verhältniss beider Götter: es möchte schwer sein, ohne in barocke Kleinmalerei zu verfallen, in plastischer Wiedergabe beider Gestalten dies ihr durch die Oertlichkeit bedingtes Verhältniss klarer und anmuthiger auszudrücken. Mit einander beschäftigt sind diese Beiden, die Hauptgötter des Südfusses; in die Ferne hinaus schaut Aphrodite und begleitet ihren Blick durch Hand- und Fingerbewegung, welcher die Blicke des Eros folgen: *κατόψιον γῆς τῆς Τροιζηνίας* nennt Euripides Hippol. 32 den Tempel der Aphrodite *ἐπὶ Ἱππολύτῳ*: ich verweise für alles übrige auf Köhler[6]). Dass für mich die Begleiterin der Aphrodite nicht Artemis sein kann, wie neuerdings wieder vorgeschlagen ist[7]), versteht sich nach den vorstehenden Darlegungen von selbst; als gemeinsam verehrt mit dieser Aphrodite nennt Pausanias Peitho, in unmittelbarster Nähe aber des Aphroditetempels und Hippolytosdenkmals, hier wie in Troizen selbst (Paus. II, 27) lag das Heiligthum der Themis (bezw. *Γῆ Θέμις*), mit Aphrodite und ihrem Cult eng verbunden: ob hier der Name Peitho oder Themis der richtigere sei, ist demnach die einzig mögliche Alternative; für die Oertlichkeit bedeutsamer war jedenfalls Themis.

Die Probe für die richtige Identification der rechten Seitengruppe mit den vornehmsten Göttern des Südfusses ergiebt sich mir aus der ungezwungenen Einfachheit, mit der jetzt die vier Götter der entgegengesetzen Gruppe sich benennen und lokal vertheilen.

Den Akropolisgöttern zunächst sehen wir Ares und Demeter. Für die Ansetzung des Eleusinion in unmittelbarer Nähe des Areopag sind neuerdings so gewichtige Gründe zu Tage getreten, dass wir in der Vereinigung der beiden Götter an dieser Stelle wohl nur die weitere Bestätigung einer an und für sich schon höchst wahrscheinlichen topographischen Thatsache sehen dürfen[8]). Bis an den

[6]) a. a. O. S. 175. 246. 253 Da die Entfestigung bereits mit der ersten Kimonischen Zeit beginnt (s. Löschcke, Dorp. Progr. 1883 S. 13), braucht nicht mit v. Wilamowitz (aus Kydathen S 170) die Terrassenanlage des Südfusses erst in die zweite Hälfte der Pentekontaetie hinabzurücken, wer es glaubt beweisen zu können, dass diese Anlagen erst im Gefolge der Entfestigung entstanden sind.

[7]) Robert, *Ann. dell' Ist* 1882 p. 285; A. Herzog, olymp. Göttervereine S. 32. Hätte Pheidias Artemis gemeint, so würde er schwerlich durch das herabgleitende Untergewand ein gerade für Artemis besonders wenig passendes Motiv angebracht haben.

[8]) Löschcke, Dorp. Progr. 1883 S. 13. 1884 S. 22. Milchhöfer,

Fuss des Areopag erstreckt sich der Markt. Seine beiden alteinheimischen Hauptgötter sind Hermes Agoraios und Apollon Patroos, jener auf der nördlichen dem Dipylon zugewendeten, dieser[9]) auf der südlichen an den Areopag stossenden Hälfte, beide an der panathenäischen Feststrasse, die ersten göttlichen Augenzeugen der auf den Markt eintretenden Procession, welche schwerlich an ihnen

Baumeister's Denkm. I S. 198. Mit der Bezeichnung ὑπὸ τῇ πόλει (einzig richtig bereits von Wachsmuth gefasst) und der engen Nachbarschaft des Pelasgikon, wie sie aus der eleusinischen Inschrift hervorgeht, einerseits, andererseits des Areopag (Löschcke) scheint mir die Ansetzung K. Lange's (Haus und Halle S. 62, Tf. 7) östlich vom Markte unvereinbar. Die weitere Frage, ob das Hauptheiligthum auf der Südseite oder an der Nordostseite des Areopag gelegen habe, kommt für unsern Zweck hier weniger in Betracht. Dass beide Götter den gleich zu besprechenden Marktgöttern gleichmässig zugewendet sind, möchte eher für die zweite Alternative sprechen.

[9]) Der neuerdings wieder von Löschcke vertretene Versuch, den Apollon in's „Theseion" zu bringen, steht mit Pausanias in Widerspruch: wir verlieren aber in athenischer Topographie den letzten Boden unter den Füssen, wenn wir uns so leicht über ihn hinwegsetzen. Mit Pausanias einzig vereinbar und daher meines Erachtens einzig discutirbar sind Hephaisteion und Aphroditetempel (Lange). Nissen's Iakcheion lag am Dipylon.

vorüberzog, ohne — moderne Analogieen fehlen ja nicht — Station zu machen.

Die Umnennung des „Poseidon" zu Asklepios hat sich mir als nothwendig ergeben aus der künstlerischen Charakterisirung der Gestalt; sie ergab sich mir, wie ich versichern kann, ohne dass ich voraussah, wie sehr diese Erkenntniss das Verständniss der ganzen Götterversammlung zu fördern geeignet sei. Die Erklärung der Giebelcompositionen hat man sich lange bemüht und bemüht sich noch immer, auf ähnlichem Wege zu finden, ohne bis jetzt, so scheint es, zu einem allgemeinen Einverständniss gelangen zu können. Auch mein Erklärungsversuch des Ostfrieses wird von mir selbstverständlich nur angesehen als hiermit zur Discussion gestellt. Seine Annahme würde auf dem Gebiet attischer Religionsgeschichte zu mancherlei Consequenzen von erheblicher Wichtigkeit führen. Die Anerkennung ehrlichen Bestrebens, für das Verständniss einer der eigenartigsten Schöpfungen des Pheidias an Stelle subjectiven Ermessens und Rathens methodisches Erkennen zu setzen wird man wenigstens den vorstehenden Ausführungen nicht versagen wollen.

Heidelberg. F. VON DUHN.

HERAKLES UND ACHELOOS.

(Tafel 6. 7, 1.)

Das auf unserer Tafel 6 in $^2/_3$ der Originalgrösse abgebildete Vasengemälde befindet sich auf einer schwarzfigurigen Amphora aus Vulci. Höhe 1 Fuss $4^8/_{10}$ Zoll engl. Brit. Mus. Nr. 536.

Von reichen Blattornamenten umgeben sehen wir den Kampf des Herakles mit Acheloos. Der Held, das Schwert an der Seite, Bogen, Köcher und Keule auf dem Rücken[1]), stürmt von l. mit erhobenem l. Bein gegen den Flussgott an, er hat den Fliehenden erreicht und packt mit der R. sein Horn, mit der L. seinen spitzen Bart. Acheloos ist in

[1]) Sie hängen wohl nicht an dem Baumzweige, wie der Vasenkatalog besagt.

das r. Vorderknie gesunken, auch die Hinterbeine sind von der Kraft des andringenden Helden gelähmt, sein Mund ist zum Schreien geöffnet und vergebens sucht er mit der r. Hand den Arm seines Gegners von seinem Horne zurückzudrängen. Hinter Herakles sehen wir Hermes, bärtig, mit Chlamys, Stiefeln, Petasos und Kerykeion, sich nach den Kämpfern umblickend; er ist im Weggehen begriffen, da er den Kampf entschieden sieht. Vor Acheloos ein Baum, dessen Zweige sich weit über das Bild erstrecken.

Die andere Seite der Vase zeigt Herakles auf einer siebensaitigen Lyra spielend, vor ihm Po-

seidon auf einem Klappstuhl, hinter diesem ein Krieger im Helm mit zwei Speeren (Ares), hinter Herakles Pallas Athene.

Im folgenden stelle ich die auf den Acheloos-kampf bezüglichen schwarzfigurigen Vasenbilder zusammen, indem ich mit der am wenigsten figurenreichen Darstellung beginne. Zu den fünf bereits O. Jahn (Arch. Ztg. 1862, S. 314 Anm. 3) bekannten Gefässen sind durch Stephani *Compte rendu* 1867 zwei weitere hinzugekommen:

A. Sammlung der Akad. d. Wissensch. zu Petersburg, gekauft in Neapel. Stephani S. 5.	Herakles. Acheloos.
B. Brit. Mus. 536. Unsere Taf. 6.	Hermes. Herakles. Acheloos.
C. Berlin 661. Gerhard, etr. u. camp. Vasenb. 15, 1.2.	Herakles. Acheloos. Hermes sitzend.
D. Paris. *Catal. del Museo Campana* IV. 28. Arch. Zeitg. 1862 Taf. CLXVII.	Hermes. Athena. Herakles. Acheloos.
E. Berlin 669. Gerhard a. a. O. 15, 3.4.	Athena. Oineus. Herakles. Acheloos.
F. Aufbewahrungsort und Herkunft wie A. Beschrieben von Stephani S. 19.	Hermes. Athena. Herakles. Acheloos. Oineus.
G. Brit. Mus. 452. *Gazette archéol.* I. 1875 pl. 20[2]).	Iolaos. Athena. Herakles. Acheloos. Hermes. Deianeira. Oineus.

Das zuletzt genannte Gefäss verdient als die figurenreichste Darstellung dieses Kampfes eine kurze Beschreibung. Es ist eine schwarzfigurige Hydria aus der Sammlung Canino. Höhe 1 Fuss $6^{8}/_{10}$ Zoll engl.

Herakles, in gleicher Ausrüstung wie auf der Vase *B* gegen den Flussgott anstürmend, hat ihn mit der L. um den Hals gepackt und mit der R. sein Horn ergriffen; Acheloos fasst mit dem r. Arm nach dem Beine des Helden und schwingt in der L. einen Felsblock gegen den Feind. Sein l. Vorderbein ist vom Maler fortgelassen. Hinter dem Flussgott Hermes, wie auf *B* abgehend, aber noch gespannt sich nach dem Kampfe umsehend. Rechts davon steht den Kämpfern zugewandt eine Frau, bekränzt, in langem Chiton und Peplos; der l. Unterarm, in das Gewand gehüllt, ist wagerecht gekrümmt, der r. mit nach innen gebogener Hand emporgehoben. Hinter ihr sitzt auf einem Klappstuhl ein weisshaariger Mann, gleichfalls bekränzt, in einen weiten Mantel gehüllt. Sein r. Unterarm ist, wie das herabhängende Gewandstück beweist, vorgestreckt und hält ein unterhalb des Knies der Frau zum Vorschein kommendes Scepter. Es ist Oineus, und die Frau Deianeira, der Preis des Kampfes.

Hinter Herakles steht seine Beschützerin Pallas Athene in langem Gewande, mit Helm und Aegis, den Speer in der R.; der Schild lehnt vor ihr an ihrem Beine. Die L. ist aufmunternd erhoben. Hinter ihr, nicht mehr völlig sichtbar, steht ein Mann in der Chlamys, einen Speer in der R. und den Helm auf dem Haupte, dessen Visir sein Gesicht verdeckt. Es ist Iolaos, den der Künstler ohne das Vorbild der Sage dem Helden auch hier zum Gefährten gegeben hat.

Oberhalb dieses Bildes läuft eine streng symmetrisch componirte Darstellung von Theseus Kampf mit dem Minotauros (*Gaz. arch.* I. 1875, *pl.* 21), der schon am amykläischen Thron mit dem Acheloos-kampfe verbunden war. —

In der Darstellung des Acheloos stimmen sämmtliche schwarzfigurige Vasen darin überein, dass der vollständige Oberkörper eines Mannes mit menschlichen Armen, die er zur Gegenwehr gebraucht, mit dem vierfüssigen Stierleib vereinigt ist, ganz nach Analogie der späteren Kentaurenbildung. Der bärtige Kopf, von dem lange Haarflechten auf den

[2]) In der Publication ist der Lanzenschaft der Athena vor dem Beine des Iolaos sichtbar, während er auf der mir vorliegenden Durchzeichnung hinter demselben verschwindet. Ferner ist daselbst der Helmbusch der Göttin fälschlich mit dem Stirntheil des Helms verbunden. Bei der Uebertragung des runden Vasenbildes auf die ebene Fläche der Zeichnung mussten einige Zwischenräume verändert werden.

Nacken herabfallen, hat vom Stier die Ohren und Hörner auf *B* auch eine thierisch aufgestülpte Nase.

Herakles eilt stets von links[3]) gegen Acheloos heran (auf *BCG* hat er ihn von hinten eingeholt), von seinen Waffen macht er keinen Gebrauch, sondern hat Keule, Köcher und Bogen entweder über dem Rücken hängen und ist nur mit der Löwenhaut bekleidet, oder er hat sein Gewand und die Keule ganz abgelegt (*A*). Immer sucht er den Gegner allein durch die Kraft seiner Hände im Ringkampf zu überwinden und das Horn, den Preis des Sieges, ihm abzubrechen. Des gewöhnlichen Ringergriffs[4]), den Gegner am Bein zu packen und ihn so zum Falle zu bringen (*ἕλκειν*), bedient sich Acheloos auf *D* und *E*, auf *B* hat er den Arm desselben gepackt. Auf *G* schwingt er, ganz wie die kämpfenden Kentauren, einen gewaltigen Stein gegen Herakles. Auf allen Darstellungen sieht man, Acheloos werde unterliegen, auf *C* streckt er bereits fliehend die Hände aus, während der verfolgende Herakles von hinten das Horn packt.

Ungefähr gleichzeitig mit den schwarzfigurigen Vasen dürfen wir eine von P. Gardner, *types of ancient coins* Pl. IV, 1 veröffentlichte Münze von Phaselis in Lykien (Mionnet *Suppl.* VII. S. 18 n. 74) ansetzen. Acheloos, als Stier mit bärtigem Mannesantlitz dargestellt, ist mit den Vorderbeinen in die Kniee gesunken; Herakles, dessen Kopf über den Rücken des Stiers hervorragt, hat ihn mit dem rechten Arme um den Leib gepackt. Auch hier also sucht er den Gegner im Ringkampf zu bezwingen.

In der Bildung des Acheloos sehen wir auf dieser Münze bereits die Gestalt, welche seit den rothfigurigen Vasen[5]) für denselben auf den erhaltenen Monumenten typisch geworden ist, nämlich die eines Stiers mit menschlichem, meist bärtigem Angesicht.

Haben wir sonach auf den Vasen schwarzfiguriger Technik die Bildung des Acheloos als Stier mit menschlichem Oberleibe gefunden, so liegt es nahe, dieselbe auch für die uns nur durch schriftliche Ueberlieferung bekannten archaischen Monumente in Anspruch zu nehmen. Es sind dies die Gruppe des Dontas aus vergoldetem Cedernholz, ein Weihgeschenk der Megarenser in ihrem Thesaurus zu Olympia (Paus. VI 19, 12) und ein Relief an der Innenseite des amykläischen Throns (*ἡ πρὸς Ἀχελῷον Ἡρακλέους πάλη* Paus. III 8, 16). O. Jahn a. a. O. S. 317 meint, der Ausdruck *πάλη* sei für die Kentaurengestalt nicht passend und weise auf ein eigentliches Ringen hin, ferner sei es wahrscheinlich, dass Acheloos wegen des unmittelbar daneben dargestellten Kampfes des Herakles mit dem Kentauren Oreios in anderer Weise kenntlich gemacht war. Er sei daher wohl als bärtiger Mann mit Stierhörnern vorgestellt gewesen.

Warum der Ringkampf eines Helden mit einem Stier mit menschlichem Oberleibe, wie er z. B. auf *A* dargestellt ist, nicht die Bezeichnung *πάλη* rechtfertigen solle, dafür ist ein Grund nicht ersichtlich. Was ferner die Unterscheidung des Acheloos von dem Kentauren Oreios betrifft, so wäre bei Jahns Annahme ebenso leicht eine Verwechselung mit dem daneben dargestellten Minotauros möglich. Drittens spricht gegen die Annahme Jahns der Umstand, dass die Gestalt des gehörnten Mannes

[3]) Die Bewegung von links nach rechts von dem Beschauer herrscht in den ältesten griechischen Werken vor. Vgl. Conze, Theseus und Minotauros (Berl. Winckelmannsprogr. 1878) S. 7.

[4]) So Herakles im Ringkampf mit Nereus: Gerhard Auserl. Vasenb. II, 113, mit Antaios: Archäol. Ztg. 1878. Taf. 10. Vgl. Stephani *Compte rendu* 1867 S. 17ff.

[5]) *A*. Münchener Vase 251. Urlichs *Ann. d. Inst.* XI S. 265. *Tav. d'agg. Q.*

B. Vase aus Girgenti, jetzt im Besitz von de Witte (*Gaz. arch.* 1875, S. 84), Arch. Ztg. 1862, Taf. CLXVIII, 1. Baumeister, Denkm. d. class. Alterth. „Acheloos".

Der Kampf ist auf diesen Gefässen nicht ein Ringkampf, sondern auf beiden bedient sich Herakles der Keule zum Angriff, auf *A* streckt er noch mit der l. Hand den Bogen dem Feinde entgegen. Auf *B* als Zuschauer eine lang bekleidete Frau, einen Schleier über den Kopf und ein Scepter in der l. Hand (Deianeira). — Alleinstehend ist die Bildung des Acheloos als Schlange mit gehörntem Menschenkopf und menschlichen Armen auf einer Vase des Pamphaios (Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 115; vgl. Klein, d. griech. Vasen mit Meistersignaturen S. 158 n. 27). Der Künstler bediente sich des bereits vorhandenen Typus des Triton nicht, wie Gerhard meint, um den Acheloos als Meergott zu kennzeichnen, sondern indem er dem Theil der Sage folgte, wonach Acheloos in Schlangengestalt mit Herakles kämpfte. Er wählte dazu jenen Typus, weil eine blosse Schlangengestalt in der bildenden Kunst unverständlich gewesen wäre.

bei den Flussgöttern stets später ist als die Stiergestalt. Dies lässt sich besonders deutlich auf Münzen von Gela, Catana und Neapolis erkennen. In Gela ist in älterer Zeit das Vordertheil des Stieres der gewöhnliche Typus der Silbermünzen (auf seltenen Tetradrachmen auch die ganze Figur); die Silbermünzen mit dem unbärtigen Flussgottkopf sind um 400 geprägt, ebenso die Goldmünzen[6]).

In gleicher Weise gehört auf Münzen von Catana[7]) der Mannstier (in ganzer Gestalt, stehend oder schwimmend) der älteren Zeit an, der menschliche Kopf des Flussgottes Amenanos (manchmal ohne sichtbare Hörner, oft durch die Inschrift bezeichnet) ist später.

In Neapolis[8]) endlich erscheint der Mannstier schon auf Münzen von durchaus archaischem Stil und war auch weiterhin der bedeutend häufigere Typus, in mannigfacher Form, stehend und von Nike gekränzt, stossend, schwimmend, mehrfach mit angegebenen Wellen, einmal auch wasserspeiend[9]), oft die Protome und sogar der blosse bärtige Kopf *en face* mit Stierhörnern und -Ohren. Aber schon frühe, bereits in der Periode des Uebergangsstils, findet sich der gehörnte jugendliche Kopf des Flussgotts Sebethos (ΣΕΠΕΙΘΟΣ[10]).

Die von Jahn angeführten Darstellungen des Acheloos selbst in dieser Gestalt, die bekannte Preismünze von Metapont und eine Gemme[11]), können ihrer relativ späten Zeit wegen bei der Frage nach der Beschaffenheit jener archaischen Werke nicht in Betracht kommen.

Sonach dürfte bei denselben die Bildung des Acheloos wohl sicher sein. Weitere Vermuthungen über die Composition der Gruppe des Dontas aufzustellen erscheint misslich.

Zu der von Jahn und Stephani gegebenen Zusammenstellung späterer Darstellungen des Acheloos werden einige Ergänzungen nicht unwillkommen sein. Nach dem Cataloge des britischen Museums[12]) findet sich der Achelooskopf auf Münzen von Akarnanien, Ambrakia, Leukas, Stratos und Thyrreium. Ausser in Metapont wird auch in Alontion der Mannstier auf Münzen nicht den localen Flussgott, sondern den Acheloos darstellen, da diese Stadt eine Gründung der Akarnanen unter Patron aus Thurion ist[13]). Herakles und Acheloos, Bronze des britischen Museums P. Gardner, *transact. of royal soc.* II. Ser. XI (1878) Pl. 3. — Derselbe Kampf auf einer Dreifussbasis von Nabulus, deren Publication (Schreiber, Zeitschrift d. deutschen Palästinavereins, Bd. VIII Heft 2) mir leider nicht zugänglich ist[14]).

Archäol. Ztg. 1883 Taf. XI S. 163 veröffentlicht Purgold das Bild einer Amphora aus Ruvo im

6) Nach gütiger Mittheilung des Herrn Director von Sallet. Vgl. *Catal. of the greek coins in the Brit. Mus., Sicily* S. 65—75. Berliner Blätter f. Münz-Siegel- und Wappenk. VI S. 135 ff.

7) *Brit. Mus., Sicily* S. 41 ff.

8) *Brit. Mus., Italy* S. 92 ff.

9) Archäol. Ztg. 1862 Taf. CLXVIII, 7.

10) Der Mannstier und der gehörnte Jünglingskopf findet sich ferner auf M. von Laus in Lucanien *Brit. Mus., Italy* S. 236, *Bull. Nap* I (1843) Taf. I, 15) und Selinus in Sicilien (Müller, D. a. K. II, 97, *Brit. Mus., Sicily* S. 141. 142). Kupfermünzen von Agyrium (Salinas, *le monete delle antiche città di Sic.* XV, 9—11) zeigen auf dem Avers den gehörnten Jünglingskopf, auf dem Revers den Mannstier.

Der Mannstier findet sich in Sicilien auf Münzen von Abacaenum (Salinas II, 1. 2), Entella (Mionn. I, 234 n. 214, Suppl. I, 385 n. 189), Erbessos (Berl. Blätter V, 1870, S. 41), Panormus (*Brit. Mus.* S. 249), Stiela (S. 144), Solus (S. 242), Tauromenium (S. 231), Silerae (S. 239). In Italien: Aesernia, Larinum (*Brit. Mus. Italy* S. 67. 70. Carelli, *num. vet. Ital.* T. LXI), Allifae (*Bull. Nap.* N. S. IV, 1856, T. IX, 1), Campani, Cales, Cubulteria, Hyria (*Brit. Mus.* S. 72. 78. 84. 91, Carelli LXVIII, Friedlaender, oskische Münzen Taf. I. V), Cumae (*Bull. Nap.* N. S. III T. 8), Nola, Nuceria Alfaterna, Suessa Aurunca, Teanum Sidicinum, Malies (*Brit. Mus.* S. 120 ff.) Phistelia (Friedlaender, osk. M. T. V, 7). In Spanien: Emporiae, von Massilia aus gegründet (Heiss, *description génér. des méd. ant. de l'Espagne* T. I, 12. 13). Unbekannte Stadt Arse im nordwestlichen Spanien (T. XL).

Der gehörnte Jünglingskopf in Sicilien auf Münzen von Adranum, Agrigentum (Salinas II, 11. VIII, 14. XI, 6), Camarina, Longon (*Brit. Mus.* S. 96), Naxos (ΑΣΣΙΝΟΣ *Brit. Mus.* S. 120), Piacus (S. 130), Segesta (S. 135, Berl. Blätter I, Taf. VIII, 2), Selinus (*Brit. Mus.* S. 141 ff.). Unsicher Thermae Himereae S. 240. — In Italien ausser in Neapolis und Laus auf M. der Bruttier (Berl. Blätter V, 1879, S. 37), von Caulonia (*Bull. Nap.* VI, 1848, T. IV. 20), Consentia (*Brit. Mus.* S. 341), Croton (S. 355, 356), Pandosia (ΚΡΑΘΣΜ *Brit. Mus.* S. 370).

11) Archäol. Ztg. 1862 T. CLXVIII, 3. 4.

12) *Thessaly to Aetolia* S. 168. 95. 175. 189 ff. Vgl. Imhoof-Blumer Wiener numism. Zeitschr. X (1878) S. 26 und 161.

13) Dion. Hal. Antiq. Rom. I, 51.

14) Berl. Philol. Wochenschr. 1885 S. 411.

Neapeler Museum. Das Gefäss stammt aus der Verfallzeit und zeigt die bekannten Eigenschaften der späteren unteritalischen Vasenmalerei. Ein Stier sprengt von rechts gegen einen nackten Jüngling heran, der sich ihm entgegen ins Knie geworfen hat, ihn mit der L. packt und in der R. eine Keule schwingt. Rechts von den Kämpfern steht ein Baum, um den sich eine grosse Schlange windet, die züngelnd ihnen den Kopf entgegenstreckt. Ueber dem Rücken des Stiers erscheint auf einer Art Balustrade der Oberkörper einer reich geschmückten Frau; sie blickt auf den Kampf herab und streckt die R. nach dorthin aus, zu ihrer l. Seite ein Eros. Purgold erkennt darin eine Darstellung Iasons im Stierkampf unter dem Beistande Aphrodites.

Gegen diese Deutung hat sich Robert ausgesprochen (ebenda S. 262). Er erklärt das Bild für eine Darstellung des Kampfes des Herakles mit Acheloos, die Frau für Deianeira. Der Drache deute eine zweite Verwandlung des Flussgottes an, das ganze Bild stehe unter dem Einflusse sophokleischer Dichtung.

Nun ist aber unter allen erhaltenen Kunstwerken keines bekannt, wo Acheloos als reiner Stier dargestellt wäre. Die Sage und Poesie (Pindar, Sophokles, Apollodor) konnte ihn sich in dieser Gestalt wohl denken, in der bildenden Kunst aber würde ein als reines Thier, als Stier oder Schlange, (s. Anm. 5) dargestellter Flussgott nicht von einem gewöhnlichen Thier zu unterscheiden sein. Dass ein Flussgott als reiner Stier dargestellt gewesen, darüber haben wir nur eine Nachricht: Timaios bei Schol. Pind. Pyth. I 185 *τὸν γὰρ ἐν τῇ πόλει* (Gela) *δεικνύμενον ταῦρον μὴ εἶναι τοῦ Φαλάριδος, — ἀλλ' εἰκόνα Γέλα τοῦ ποταμοῦ*, eine Nachricht, die schon durch ihre Fassung das Ungewohnte und Ausserordentliche dieser Bildung zeigt[15]). Auf Münzen von Gela, Adranum und anderen Städten Siciliens[16]) findet sich der ganze Stier häufig auf dem Revers, während auf dem Avers der gehörnte jugendliche Kopf des Flussgottes dargestellt ist; der Stier kann also in diesem Falle nicht den Flussgott bedeuten, sondern wird auf die an seinen Ufern betriebene Viehzucht hinweisen sollen. Auch für einige alleinstehende Bronzemünzen von Gela[17]), deren Avers den Stier, deren Revers ein Rad mit vier Gerstenkörnern zeigt, hat man nicht nöthig an den Flussgott zu denken, sondern es ist einfach eine Bezeichnung der Fruchtbarkeit und der Viehzucht in dem von ihm bewässerten Lande[18]).

Demnach ist die völlige Stierbildung des Acheloos und überhaupt eines Flussgottes in der bildenden Kunst nicht nachweisbar[19]). Wie ist dann ferner eine solche Symbolisirung möglich, dass die um den Baum gewundene Schlange eine zweite Verwandlung des Acheloos andeutet? Der Künstler konnte wohl beim Ringkampfe des Peleus mit Thetis glauben seine Absicht dadurch kenntlich zu machen, dass er die Schlange sich um Thetis winden lässt, oder allenfalls dass er sie neben dieselbe setzt; er konnte aber nicht verstanden zu werden hoffen, wenn er sie wie hier um einen anderen Gegenstand schlingt.

Man wird aus diesen Gründen von Robert's Deutung füglich Abstand nehmen müssen. Da es aber aus der Anwesenheit des Eros klar ist, dass in dem Bilde ein erotisches Motiv herrscht, so passt keine andere Deutung als jenes Abenteuer aus der Argonautensage. Die Keule, die Iason in der Hand hält, kann ihm, wie auch Purgold bemerkt, mit demselben Rechte gegeben werden, wie sie in der bildenden Kunst aus der Herakles- in die Theseus-Sage übertragen ist.

15) Die Worte Aelians v. h. II, 33 *οἱ δὲ βοῶν εἶδος αὐτοῖς περιέθηκαν* mit den angeführten Beispielen passen auch auf den Stier mit Menschengesicht.

16) *Brit. Mus.*, *Sicily* S. 65 ff. Salinas T. II, 11.

17) Mionnet *Suppl.* I S. 391.

18) In andern Fällen ist der Stier bekanntlich Symbol Poseidons (Preller, Gr. Myth. I S. 468), so auf Münzen von Poseidonia, Sybaris, Thurioi, Syrakus. In Tauromenium kann der Name der Stadt selbst Veranlassung gewesen sein. In anderer Bedeutung (als Zeusstier) auf kretischen Münzen (*Num. brit.* T. VIII, 13 15).

19) Ausgesprochen bereits von Urlichs *Ann. d. Inst.* 1839 S. 270: *in niun luogo un fiume e rappresentato come un animale puro.* Vgl. O. Müller, Handbuch der Archäologie § 334, 3.

Fassen wir die bei dieser Gelegenheit für die Bildung der Flussgötter überhaupt gewonnenen Resultate zusammen, so ergiebt sich Folgendes. Neben der menschlichen Gestalt der Flussgötter, wie sie uns Homer und die Giebelfiguren von Olympia und dem Parthenon zeigen, lief früh die Stierbildung, die vielleicht ursprünglich aus der Localsage von Acheloos auf die übrigen Flüsse übertragen ist. Die Kunst konnte die reine Stierbildung, wie sie in der Sage auftrat, nicht gebrauchen, wählte daher den Stier mit menschlichem Antlitz[20]), dessen spätere künstlerische Milderung der gehörnte Jüngling ist. Eine Umwandlung hierzu wäre in einer so kurzen Spanne Zeit, wie sie uns die sicilischen und unteritalischen Münzen zeigen, nicht möglich gewesen, wenn die Bildung in menschlicher Gestalt nicht vorher existirt hätte und neben der Stierbildung herlief, welche sie in der hellenistischen und römischen Zeit völlig verdrängte.

Anhangsweise schliesse ich auf Bitte der Redaction dieser Zeitschrift die Besprechung einer auf Tafel 7, 1 abgebildeten rothfigurigen Trinkschale des *Museo civico* zu Verona an, deren eine Darstellung zu dem Gefässe Berührungspunkte bietet, von welchem Purgold bei Deutung der Ruveser Amphora auf Iasons Stierkampf ausgegangen ist.

Das Gefäss ist entschieden attischer Herkunft; die flotte Zeichnung und die bei genauer Symmetrie doch in den einzelnen Figuren durchaus freie Composition berechtigen uns, dasselbe in die Zeit der blühenden Kunstentwicklung um die Wende des fünften zum vierten Jahrhundert zu setzen.

Beginnen wir mit der unverletzten Seite der Schale. Ein jugendlicher nackter Held dringt von links gegen eine auf ihn losstürmende Sau (die Zitzen sind deutlich erkennbar) ein. Um seine rechte Schulter hängt der Schwertriemen; der linke Fuss ist vorangestellt; der linke Arm, um den er die Chlamys gleichsam als Schild geworfen hat, ist gehoben; in der Rechten zückt er das Schwert. Neben dem Thiere, auf dessen linker Seite, steht eine Frau in langem Gewande; die Rechte hat sie, mit der Handfläche nach oben, vorgestreckt, mit der Linken stützt sie sich auf einen langen Stab. Der etwas gebeugte Nacken deutet auf ein höheres Alter; ihre Geberde scheint auszudrücken, dass sie, wiewohl vergeblich, den Angreifer des Thieres abzuwehren sucht.

Das Geschlecht des Thieres würde uns auch ohne die vorhandenen Repliken die Deutung sicher stellen. Es ist der Kampf des Theseus mit der krommyonischen Sau, eines seiner Abenteuer auf seinem Wege von Troezen nach Athen. Das mehrfache Vorkommen der Gruppe unseres Gefässes unter den Darstellungen rothfiguriger attischer Vasen[21]) weist auf ein gemeinsames Vorbild hin; das Alter der neben dem Thiere stehenden Frau und dass sie mit der Bewegung ihrer Arme den angreifenden Helden abwehren will, ist besonders deutlich auf der im *Journal of hellenic studies* 1880 Pl. X veröffentlichten Vase des Britischen Museums No. 824*.

Man hat diese Frau Phaia genannt und in ihr die Nymphe der Gegend um Krommyon gesehen, welche ihr Thier vor dem Helden zu schützen suche. Das erstere ganz ohne Grund, denn Plutarch[22]) und Stephanos Byzantios[23]) erzählen nur, dass die

[20]) Nach E. Curtius haben die Hellenen diesen Typus aus dem Orient sich angeeignet und veredelt (Plastik der Hellenen an Quellen und Brunnen, Abh. d. Berl. Akad. 1876 S. 144). In der ältesten in Griechenland vorkommenden Form desselben, nämlich bei den Darstellungen des Achelooskampfes, ist jedoch ein völlig menschlicher Oberkörper auf den Stierleib gesetzt. Eine solche Bildung erinnert mehr an die Kentaurengestalt als an den orientalischen Mannstier.

[21]) Sie findet sich auf folgenden Vasen mit Darstellung der Theseusabenteuer:

I. *Brit. Mus.* 824*. *Journal of hellenic studies* II, 1 S. 57—64. Pl. X.

II. *Brit. Mus.* 824. Gerhard A. V. III, 234.

III. Sammlung Canino 75.

IV. *Brit. Mus.* 826. De Witte, *cab. étr.* No. 111.

Vgl. Gerhard, A. V. III S. 42 Anm. 46. O. Jahn, Archäol. Ztg. 1865 S. 23.

[22]) *Plut. Thes.* 9. *Ἡ δὲ Κρομμυωνία σῦς, ἣν Φαιὰν προσωνόμαζον .... Ἔνιοι δέ φασι τὴν Φαιὰν ληστρίδα γενέσθαι γυναῖκα φονικὴν καὶ ἀκόλαστον, αὐτόθι κατοικοῦσαν ἐν Κρομμυῶνι, σῦν δὲ ἐπονομασθεῖσαν διὰ τὸ ἦθος καὶ τὸν βίον εἶτα ὑπὸ Θησέως ἀποθανεῖν.*

[23]) Steph. Byz. s. v. *Κρεμμυών· ἐν ᾗ μυθεύουσι τὰ περὶ τὴν ὗν· .... τὸ δὲ κύριον ὄνομα αὐτῆς ἐκαλεῖτο Φαῖα.*

Sau selbst so genannt wurde, und der erstere fügt noch eine der beliebten euhemeristischen Deutungen hinzu, wonach Phaia eigentlich ein räuberisches und wollüstiges Weib gewesen[24]), die ihres Lebens und Charakters wegen den Namen jenes Thieres erhalten habe. Die ungewöhnliche Darstellung einer Nymphe als einer alten Frau könnte mit dem Namen des Thieres *Φαιά* „die Graue" zusammenhängen, obwohl es wahrscheinlicher ist, dass wir hier eine Lücke in unserer Ueberlieferung anzunehmen haben.

Wenden wir uns nunmehr zu der anderen Seite der Schale. Ein nackter Jüngling zieht einen vorwärts springenden Stier mit der Linken an den Hörnern zurück (vielleicht mittelst eines Strickes, von dem auf der erwähnten Vase des Britischen Museums ein Stückchen sichtbar ist); sein rechtes Bein ist gerade nach vorn gestemmt, so dass der Oberkörper sich weit nach hinten biegt; das linke Knie stemmt er gegen den Bug des Stieres, dessen Unterliegen nicht mehr zweifelhaft erscheint. Der Jüngling hat um die rechte Schulter das Schwert hängen; der rechte Unterarm ist nach der Brust zu gebogen; die Hand hält eine gerade Keule, deren oberer, über die Schulter ragender Theil ausgebrochen ist. Vor dem Stiere geht eine jugendliche weibliche Figur in langem Gewande; der Kopf, dessen Haar durch ein Band gehalten wird, ist nach rückwärts gewendet; die linke Hand nach vorn gestreckt, die rechte hält dem Stier eine flache Schale entgegen.

Wenn uns diese Darstellung allein auf einer Vase entgegenträte, würden wir kaum an eine Deutung aus der Theseussage denken können. Die Frau, welche dem Stier eine Schale vorhält, würde die Zauberin Medeia sein, mit deren Hilfe Iason die Stiere des Aietes überwindet, wie Purgold diesen Vorgang gewiss richtig auf einem zuerst in den *Antiquités du Bosphore Cimmérien* T. 63*a*, 2 veröffentlichten Vasenbilde aus Kertsch erkannt hat[25]). Die Frau trägt dort das in der späteren Vasenmalerei der Medeia eigenthümliche orientalische Costüm und hält in der Linken den Zauberkasten, mit dem sie, mit vorgebogenen Knien vorwärts gehend, den Stier gleichsam nach sich zieht. Dass an Stelle desselben auf unserer Vase eine Schale getreten wäre, dürfte nicht auffallen, da sie auf Vasen und Reliefs zur Bezauberung des das Vliess hütenden Drachens gleichfalls von Medeia angewendet wird.

Nun ist es aber kaum denkbar, dass der Maler sich zu dem Kampf des Theseus mit der krommyonischen Sau, dessen Deutung auf unserer Schale sicher steht, sein Gegenstück nicht aus der Theseussage gewählt haben sollte. Weil Medeia in einem ganz anderen Sinne dem Kampfe des Iason beiwohnt als die sogenannte Phaia der Theseusthat, konnte es einem antiken Künstler und namentlich dem attischen Maler, der die Thaten seines Nationalheros darstellte, nicht nahe liegen, beide als Gegenstücke zu bilden. Hierzu bot sich ihm naturgemäss die zweite Bestie, die Theseus bezwungen, der marathonische Stier. Den Kampf des Helden mit diesem auf unserer Vase zu erkennen, nöthigt ausserdem die Aehnlichkeit mit der Composition desselben Kampfes auf der Metope des sogenannten Theseion und auf den meisten übrigen Vasenbildern.

Der Kampf mit der Sau bot die althergebrachte Gruppe von drei Figuren, somit forderte die Symmetrie auch auf der anderen Seite den Zusatz einer weiblichen Figur. Und zwar musste diese vom Stiere weggehen; denn wie auf jener Seite der Schale die Composition gleichsam centripetal ist, war sie auf dieser entschieden centrifugal beabsichtigt.

Diese weibliche Gestalt Medeia zu nennen, wie es Michaelis bei dem oben erwähnten Kertscher Vasenbild[26]), das er für eine Darstellung des Kampfes

[24]) Eine sonderbare Vermuthung wird in der Besprechung der Vase 824* von Cecil Smith in dem *Journal of hell. stud.* S. 62 aufgestellt. Hiernach soll die Nebeneinanderstellung von Weib und Thier sich möglicherweise auf diese Deutung beziehen und eine Verbindung der beiden Naturen darstellen, gleich als wenn die Angabe Plutarchs eine wirkliche Sage und nicht bloss eine jener in grosser Zahl vorhandenen pragmatischen Umdeutungen späterer Zeit wäre.

[25]) Archäol. Ztg. 1884 S. 163.

[26]) Archäol. Ztg. 1877 S. 75, wo auch ein Holzschnitt des betreffenden Bildes.

mit dem marathonischen Stier erklärt, gethan hat, dafür bietet die von ihm herangezogene Stelle des *Mythographus Vaticanus* I doch einen zu geringen Rückhalt. Auch die alte Bäuerin Hekale, die den Helden, ehe er zum Kampfe auszog, freundlich pflegte und für seine glückliche Rückkehr dem Zeus Opfer gelobte (Plut. Thes. 14), passt wenig dazu, der entschieden jugendlichen Figur unserer Bilder zu einem Namen zu verhelfen. Wir werden uns begnügen müssen, die Anwesenheit dieser weiblichen Figur aus rein künstlerischen Gründen der Composition zu erklären. Gewiss ist dieselbe beim Stierkampf des Theseus nicht erforderlich; aber wenn schon einmal von Theseus die Rede, und der Kampf des Mannes mit dem Stier nach dem bekannten Schema des Stierkampfes des Theseus gebildet war, so hat gewiss der antike Beschauer die weibliche Figur — falls er sie wirklich nicht in seiner Erinnerung vorfand, was wir doch nicht ganz sicher wissen — sich zurecht gelegt und bei der Erklärung einer Ortsgottheit sich beruhigt, die aus denkbarem Grunde am Stierkampf sich betheiligte. —

Das Mittelbild unserer Schale, mit den Aussenbildern in keinem Zusammenhang stehend und daher hier nicht mitabgebildet, stellt eine Opferscene dar: eine jugendliche langbekleidete weibliche Figur steht, das rechte Bein mit leicht gebogenem Knie etwas vorgesetzt, vor einem nur zur Hälfte sichtbaren Altar; mit der Rechten streckt sie eine Kanne aus, aus der sie im Begriff ist die Spende auszugiessen; die linke Hand hält einen Gegenstand, den wir am besten als einen Teller mit pyramidenförmigem Opferkuchen erklären werden. Eine Kuchenart πυραμίς erwähnt Athenaeus XIV p. 642f. 647c, Kuchen in Pyramidenform finden sich z. B. auf der Vase *Mon. dell' Inst.* 1860 *tav.* 37.

M. Lehnerdt.

LAMIA.

(Tafel 7, 2.)

Die sonderbare Darstellung, welche auf Taf. 7, 2 wiedergegeben ist, ziert den Bauch einer schwarzfigurigen Kanne mit weissem Bildfelde, die zu Kameiros gefunden und aus der Sammlung Bilioti in den Besitz des Berliner Antiquariums übergegangen ist (No. 1934). Das Gefäss reiht sich nach Form und Ornamentik[1]) durchaus einer weitverbreiteten Classe attischer Töpferpruducte an und bekundet seinen Ursprung ebenso deutlich wie zahlreiche andere in Kameiros gefundene Vasen derselben Sammlung, die sich ohne weiteres als attisch zu erkennen geben.

Von links her, wo ein Baum sich erhebt und seine Zweige über die ganze Scene ausbreitet, bewegt sich mit vorgestrecktem Oberleib mit dem linken Fuss vorsichtig ausschreitend eine Figur von wunderlichster Bildung. Der ganze Körper ist bedeckt von einer rauhen Hülle, die man nach der Art wie sie gezeichnet ist ebensowohl als Schuppen wie als Federn oder Zotten verstehen könnte. An den Extremitäten verliert sich diese Charakteristik jedoch in kurze, weniger geschwungene Linien, derart dass an dem rechten Fusse etwas wie das überhängende Haar eines Affen, an dem linken ein dem Hühnerfusse ähnliches Bild entsteht, während man bei Armen, Hals und Brust nur den Eindruck starker thierischer Behaarung erhält. Fügt man hinzu, dass die Figur nachdrücklich als ein Weib gekennzeichnet ist, sowohl durch die Bauchlinie als durch langes strähniges Haar und tief herabhängende Brüste, deren eine sichtbar ist, so würde man glauben die

[1]) Es steht bei Furtwängler Beschreibung d. Vasensammlg. in dem schwarzfigurigen Stil Klasse 2α S. 402.

Sonderbarkeiten dieser Erscheinung erschöpft zu haben, wenn man nicht schliesslich noch bemerkte, dass sie statt der Hände grosse Tatzen mit Krallen hat, die sie krampfhaft dem Feinde entgegenstreckt.

Auf sie zu schreitet nämlich, soweit wie es der Platz erlaubte d. h. etwa bis zur Mitte des Körpers sichtbar, ein gewaltiges Ungethüm von ungewöhnlicher Gestalt. Auf einem Löwenleibe, von dessen Bug vorn zwei mächtige Brüste herabfallen, um sich am Bauche in einer Reihe Zitzen fortzusetzen, sitzt vermittelt durch einen stiermässigen Nacken ein menschliches Haupt, bekränzt und wie es scheint mit mässig langem Haar, welches letztere jedoch nur an den Wangen herabfällt, während das Hinterhaupt, an welches in phantastischer Weise sogleich der Nacken ansetzt, natürlich solchen Schmuckes entbehrt; übrigens ein Umstand, der nicht hindert, die vom Ohr aus tief hinabgehende Wellenlinie als Andeutung einer Locke aufzufassen. Der geöffnete Mund, aus dem in dünner Linie die dreigespaltene Zuge sich hervorreckt, ist von einer grossen Linie umzogen, wodurch anscheinend ein Grinsen hervorgebracht wird, in Wirklichkeit aber diese Partie der eines Thierrachens angeähnelt werden soll.

In ziemlich seltsamer Weise und offenbar ohne rechten Sinn ist an beiden Figuren die rothe Farbe verwendet. An Schulter und Bug der Bestie dienen diese rothen Streifen zur Andeutung der Musculatur, vor und hinter dem Ohr können sie allenfalls zur Colorirung der Haare dienen — den letzteren Zweck haben die Streifen, wie auch sonst zuweilen an schwarzfigurigen Vasen, ersichtlich in den langen Haaren des Krallenweibes —, aber welche Bedeutung an dieser Figur die beiden Querstreifen haben sollen, der eine über den Oberarm, der andre parallel darunter bis zur Brustwarze laufend, ist schwer zu sagen. Sollte damit etwa angedeutet werden, dass das Fell kein natürliches sondern nur ein Costüm sei, so war dies jedenfalls die ungünstigste Stelle um die Nähte zu zeigen; bei den Silenen der Bühne pflegt, was das Einfache und Natürliche ist, der Abschluss des Felles an den Fussknöcheln und am Halse markirt zu sein. Es ist aber wohl klar, dass der Maler sich in diesen leicht hingeworfenen Pinselstrichen gefiel und wenigstens bei dem unteren der Parallelstreifen gedankenlo gewesen oder verunglückt ist. Auch in der Zeichnung herrscht ja eine eigenthümlich flotte und flüchtige Manier, die aber auf einer weit grösseren Formenbeherrschung und Formenrundung fusst als man sie im Allgemeinen von schwarzfigurigen Gefässen selbst dieser späteren Technik gewohnt ist. Speciell die Frauengestalt mit ihrer zugleich vorstrebenden und zurückweichenden Bewegung würde man, zumal bei solcher Zeichnung der Beine und Schultern, weit eher auf einer Satyrvase des Brygos oder Hieron suchen. Mit dieser Routine contrastirt — ein in der älteren Kunst häufiger Mangel — die geringe Naturwahrheit der Gesichtszüge, und zwar an beiden Figuren, besonders in der stumpfen, kurzen Nase und den grossen, in Seitenansicht und viel zu tief gegebenen Augen: Züge die nicht durch den grotesken Charakter der beiden Personen, sondern durch wirkliche Ungeschicklichkeit veranlasst scheinen. Andrerseits kann doch wieder mit einiger Bestimmtheit gesagt werden, dass der übergrosse, täppisch geöffnete Mund der Weibsperson eine beabsichtigte und anscheinend wohlgelungene Charakteristik enthält.

Aber was ist dargestellt? Rechterseits jedenfalls eine Sphinx, obschon in der Auffassung eigenartig genug und zwar nicht bloss durch das Fehlen der Flügel, wofür es auch sonst Beispiele giebt[2]). Weit räthselhafter ist das Weib, das vor dem sicher einher schreitenden Ungethüm ersichtlich zurückweicht, wenn auch nicht, ohne ihm instinktiv seine Krallen entgegenzustrecken. Furtwängler nennt sie eine Sirene, indem er die ganze Darstellnng für eine Caricatur erklärt. Eher liesse sich noch eine komische Scene annehmen; denn der erste Eindruck erinnert an jene Vasen[3]), wo

[2]) Z. B. der etruskische Spiegel Gerhard II 177 (Overbeck Her. Gal. Taf. II 9), den Welcker A. D. III, 88 wegen der anscheinenden Kleinheit der Sphinx, die hier nicht auf einer Säule oder einem Felsen sitzt, und wegen ihrer erhobenen Pfote irrig in parodistischem Sinne deutete.

[3]) S. Jahn Perseus, Herakles, Satyrn auf Vasenbildern und das Satyrdrama S. 21. Ein Satyrspiel Σφίγξ von Aeschylos Nauck *Tragicorum Fragm.* p. 59.

ein Satyr oder Silen sich vor einer Sphinx zu schaffen macht und sie gleichsam zu necken scheint. Allein eine Caricatur, d. h. eine absichtliche Entstellung der Formen, oder auch nur eine Parodie, wie sie einige bekannte schwarzfigurige Vasen bieten[4]), vermag ich nicht zu erkennen. Auch hätte der Maler eine Sirene nicht aller irgendwie charakteristischen Merkmale beraubt: für den Mangel der Flügel, die doch auf der schwarzfigurigen Caricatur des Vögelchors nicht fehlen, kann man sich, wie wir gesehen haben, auf die Analogie der ohnehin genügend charakterisirten Sphinx nicht berufen, und für den Vogelleib könnte die vorliegende Darstellungsweise keinen erkennbaren Ersatz bieten, auch wenn sie wirklich Befiederung bedeutete; dass dies aber nicht der Fall ist, sieht man sowohl an Brust und Armen wie an den Füssen, deren rechter die scheinbare Charakteristik des linken Lügen straft und als blosse Flüchtigkeit erweist. Endlich die mit Tatzen ausgestatteten Arme für eine Parodie der Vogelfüsse zu erklären, bliebe immer gezwungen, selbst wenn es an einer besseren Erklärung fehlte.

Zunächst erinnert man sich, dass am Kypseloskasten die Ker in ähnlicher Erscheinung vorgeführt war: *τοῦ Πολυνείκους δὲ ὄπισθεν ἕστηκεν ὀδόντας τε ἔχουσα οὐδὲν ἡμερωτέρους θηρίου, καί οἱ καὶ τῶν χειρῶν εἰσιν ἐπικαμπεῖς οἱ ὄνυχες* (Paus. V. 19, 1, 6[5]). Damit ist uns aber wenig geholfen. Wie könnte die Ker mit der Sphinx in Conflict gerathen? Ohne zu wissen, ob unserem Bilde eine komische Scene zu Grunde liegt oder nicht, verlangt man doch unwillkürlich eine minder ernsthafte Persönlichkeit als die Ker und womöglich eine solche, von der irgend welche Fabeln im Umlauf waren. Da bietet sich denn meines Wissens nur eine, die allen oder doch den meisten Bedingungen gerecht würde:

τίς — τοὔνομα τοὐπονείδιστον βροτοῖς
οὐκ οἶδα Λαμίας τῆς Λιβυστικῆς γένος;[6])

Kaum ein andrer weiblicher Dämon ist im Volksleben des Alterthums so populär gewesen und es bis in die spätesten Zeiten geblieben wie dieses kinderraubende Gespenst, mit dessen Namen man wie mit dem der Mormo, die aber keine Mythen hat, die Kleinen schreckte. Euripides, dem die citirten Verse gehören, liess ihn in einem Satyrspiel den Prolog sprechen. Aristophanes erwähnt den schmutzigen Unhold mehrfach, und schon Krates hatte ihn in einer eigenen Komödie behandelt[7]). Dieses gefrässige Weib, welches in einer Höhle wohnte und wenn es nicht auf Raub ausging, seine Augen in einen Sack zu thun pflegte[8]), war für komische Behandlung wie geschaffen: es galt für ebenso lüstern[9]) wie hässlich[10]) und liebte unmässig den Wein[11]). Vielleicht ist es hier am Orte, sich zu erinnern, dass gerade Krates der Erste gewesen sein soll, der Betrunkene auf die Bühne brachte[12]); und die trunkene Alte blieb ja eine stehende Figur der komischen Bühne. Bei Aristophanes Vesp. 1177,

[4]) *a*) London 659. *Journ. of hell. stud.* pl. XIV, B. *b*) Berlin 1830. Gerhard Trinksch. 30. *Journ. of hell. stud.* pl. XIV A. *c*) Berlin 1697. Panofka Parodien T. I, 4. 5. *d*) *Bull. Nap. N. S.* V, T. 7, 1. Vgl. J. Bolte, *de monumentis ad Odysseam pertinentibus, Berol.* 1882, p. 45.

[5]) Bei dem pergamenischen Flügel-Giganten der früher in Konstantinopel, jetzt in Berlin befindlichen Platte müssen die Vogelkrallen, die er statt der Hände hat, eine Anspielung auf den Namen enthalten, wie bei dem löwenhäuptigen, in dem Conze treffend den Leon erkannt hat; es ist vermuthlich Alkyoneus gemeint, den die hellenistische Sage (Hegesander Fr. 46) wirklich mit den Eisvögeln in Beziehung setzte. Bei dem Gigantenkönig Porphyrion, der ohnehin wahrscheinlich in der Zeusgruppe zu suchen ist, wäre eine solche Anspielung auf den gleichnamigen Vogel nicht ohne Absurdität möglich gewesen (*nomen habet magni volucris tam parva Gigantis.* Martial XIII 78); sie würde in das Bereich des Komischen fallen (Aristoph. Vög. 1252).

[6]) Eur. Fr. 914. So und obenein mit fehlerhafter Auflösung der Krasis im dritten Wort ist überliefert; evident richtig hat Meineke *τίς τοὐμὸν ὄνομα* hergestellt. Dass es ein Stück von Euripides Namens Lamia (Nauck p. 402) nicht gab, darüber s. Wilamowitz *Anal. Eur.* 159, der später die obigen Verse sehr passend in den Busiris gesetzt hat.

[7]) Meineke *Com.* II, p. 240. Kock I, p. 136.

[8]) Plut. *de curios.* 2. Diod. XX, 41 nach Duris *περὶ Ἀγαθοκλέους* (vgl. 104, 3. XXI, 6. 8).

[9]) Philostr. *vita Apollon.* IV, 25 p. 165: *ἐρῶσι δ' αὗται* (vgl. Anm. 20) *καὶ ἀφροδισίων μέν, σαρκῶν δὲ μάλιστα ἀνθρωπείων ἐρῶσι καὶ παλεύουσι τοῖς ἀφροδισίοις, οὓς ἂν ἐθέλωσι δαίσασθαι.* Man denke auch an die beiden Lamien bei Apuleius Met. I, 17. V, 11. Dass Aristophanes ihr burlesker Weise grade *ὄρχεις* zutheilt Vesp. 1035, Fried. 758, scheint nach derselben Richtung zu deuten.

[10]) Duris b. Schol. Aristoph. Wesp. a. O., Fried. a. O., Schol. Aristid. III, p. 42. Paroemiogr. ed. Leutsch II, 498.

[11]) Diod. a. O. Dazu passt *οἴκοι μὲν ᾄδειν τυφλήν* (Plut.).

[12]) Anonymus *περὶ κωμῳδίας* p. XV Dübner.

dem vielleicht die Fabel des Krates vorschwebt, ist die Rede davon *ὡς ἡ Λάμι' ἁλοῦσ' ἐπέρδετο.* Horaz in der Ars poetica 340, wo er zuvor auch vom Satyrspiel gesprochen, bezeugt aus solchen Lamia-Possen ein höchst burleskes Motiv: man schneidet der Megäre den Bauch auf, und siehe da, ein lebendiges Knäblein, das sie „zum Frühstück“ verspeist hatte, kommt zum Vorschein.

Wie sollte nun ein Vasenmaler mit seiner beschränkten Technik den halbthierischen Charakter der Lamia — *τὴν ὄψιν αὐτῆς θηριώδη*[13]) — besser kennzeichnen als durch ein zottiges Fell — ähnlich wie die Phaia der Londoner Theseusschale[14]) durch starke Behaarung ausgezeichnet ist — und ganz besonders durch Krallen; denn dass sie ihre Opfer auch zerfleischte, wird ausdrücklich gesagt: *Lamias quas fabulae tradunt infantes corripere ac laniare solitas*[15]) (Isidor Etymol. VIII 11, 102). Auch verkennt man in dem grossen geöffneten Munde nicht die Andeutung des gefrässigen Charakters, der schon in ihrem Namen liegt. Ich muss, um einem naheliegenden Einwande zu begegnen, hinzufügen, dass die Empuse und die Mormo, Spukgestalten, die oft mit der Lamia zusammengeworfen werden, den für sie charakteristischen Eselsfuss im 5. Jahrhundert noch nicht haben[16]), wie auch die Verwechselung mit Lamia[17]) und die Mehrheit von Lamien einer späteren Zeit angehört. Bildliche Darstellungen dieser Wesen, besonders der Lamia, sind aber bis jetzt nicht bekannt.

Was soll aber die Gegenüberstellung mit der Sphinx? Eine bestimmte Situation, wie sie die Fabel oder die Bühne an die Hand gab, ist jedenfalls gemeint. Man kann sich etwa denken, dass die Megäre, die besonders Knaben und Jünglinge liebt, um sie dann zu verspeisen, in der Sphinx, die plötzlich vor ihren Blicken auftaucht, eine furchtbare Rivalin findet, und es käme nur ein beliebtes Komödienmotiv zur Anwendung, wenn nun die Megäre selber von dem Ungethüm gefressen würde: die Alte, *ἣν τὸ κῆτος ἤσθιεν* ist aus Phrynichos (Aristoph. Wolk. 556) und den Späteren[18]) genugsam bekannt. Man wünscht aber auch ungefähr zu wissen, wie und wo sich die beiden überhaupt begegnen konnten. Nach der verbreitetsten Version, die auf Duris zurückgeht[19]), haust die einstmals schöne[20]), von Zeus geliebte, aber durch die Eifersucht der Hera zur Megäre gewordene Lamia in Libyen, also derselben Gegend, welche schon von Euripides angegeben wurde[21]).

[13]) Diod. a. O.

[14]) *Journ. of hell. stud.* pl. X. Vol. II, p. 59.

[15]) Sollte die zweite Eigenschaft wirklich blos um des etymologischen Schlusses willen (*a laniando specialiter dictas*) erfunden sein? Auch der Erklärer des Isidor, Arevali, giebt eine ganz willkürliche Etymologie ‚*a λήμη quae est sordes oculorum*‘, und doch stützt er sich, wie man sieht, auf einen überlieferten Zug.

[16]) S. Aristoph. Frö. 288 ff. — Dass die Eselsfüsse später auch auf Lamia übertragen wurden, dafür scheint Schol. Cruq. z. Horaz A. P. 340 der einzige Zeuge zu sein.

[17]) Jedoch theilt Lamia mit der Empuse schon früh die Fähigkeit jede Gestalt anzunehmen (vgl. Arist Frö. a. O. und Schol. Arist. Fried. 758)

[18]) Plato, Meineke *Com.* II, p. 634, 1. Kock Fr. 56 (I, p. 616). Vgl. Ameipsias, Mein. 705, 3. Kock Fr. 7 (672).

[19]) S. Anmkg. 10. Phot. Lex., Suid. s. v., Villoison Anecd. p. 274 f.

[20]) Vgl. für diesen Zug auch Philostr. a. O. *ἡ χρηστὴ νύμφη μία τῶν ἐμπουσῶν ἐστιν, ἃς λαμίας τε καὶ μορμολυκίας οἱ πολλοὶ ἡγοῦνται.* Dabei verdient wohl bemerkt zu werden, dass die Empuse des Aristophanes Frö. 288 den Menschen ausser in anderen Truggestalten auch als ein blühendes junges Weib erscheint. Goethe im Faust II (in der Peneios-Scene) hat dies für die Lamien benutzt, doch anscheinend an der Hand des Philostratus.

[21]) Von den Zeugnissen (Anm. 19 und 10), die sich sogar in der Fassung wesentlich an die Aristophanes-Scholien anlehnen, nennt Schol. Aristid. die Lamia eine *Λίβυσσα γυνή* und beginnen die Lexica *ταύτην ἐν τῇ Λιβύῃ Δοῦρις ἐν β' Λιβυκῶν ἱστορεῖ ... γενέσθαι*, während in Schol. Ar. Wesp. *ἐν τῇ Λιβύῃ* fehlt. Wenn nun der ausführlichste Bericht, Schol. Ar. Fried., so beginnt: *λέγεται δὲ ἡ Λάμια Βήλου καὶ Λιβύης θυγάτηρ, ἧς ἐρασθῆναι τὸν Δία φασίν, μεταγαγεῖν δὲ αὐτὴν ἀπὸ Λιβύης εἰς Ἰταλίαν, ἀφ' ἧς καὶ πόλις ἐν Ἰταλίᾳ Λάμια* [*Λάμος?*] *προσαγορεύεται*, so kann dies freilich ein nachträglicher Zusatz sein; ebenso möglich aber, ja wahrscheinlicher ist das folgende Verhältniss. Duris liess die Lamie unzweifelhaft in Libyen hausen, da die Geschichte unter seinen andern *Λιβυκά* (vgl. Fr. 34—36 Müller) figurirt und bei Diodor speciell an eine libysche Oertlichkeit angeknüpft wird. Diodors Quelle sagt aber: *ὅτι δὲ κατὰ τὴν Λιβύην γέγονεν αὕτη καὶ τὸν Εὐριπίδην δεῖξαι τις ἂν μαρτυροῦντα*, eine Berufung, deren Anlass und Nothwendigkeit man nicht einsieht, wenn damit nicht auf eine abweichende Version, eben die italische, Rücksicht genommen wurde. Diese Beziehung ist aber in Diodors Excerpten verloren gegangen ebenso wie in dem Aristophanus-Commentar vermuthlich die Entscheidung zu Gunsten Libyens. — Die Euripideische Darstellung unterschied sich übrigens von der vorliegenden in mehreren Punkten. Bei Duris sterben der Lamia durch Heras Hass alle Kinder, bei Euripides dagegen muss sie entweder nur eines gehabt oder wenigstens dies eine behalten haben, nämlich die Sibylle. Diese

Da nun die Kenntniss von dem ägyptischen Ursprung der Sphinx, wenn auch vereinzelt, sich bemerkbar macht (*ἐπέμφθη ἡ Σφίγξ τοῖς Θηβαίοις ἀπὸ τῶν ἐσχάτων μερῶν τῆς Αἰθιοπίας* Pseudo-Pisander, Schol. Eur. Phoen. 1760), so stände hiernach nichts im Wege, als Localität für die vorgestellte Scene Afrika anzunehmen. Aber ich weiss nicht, ob wir jene Kentniss schon für das fünfte Jahrhundert, die Zeit unserer Vase, voraussetzen dürfen. Auch wird man a priori eine weniger entlegene Oertlichkeit vorziehen, zumal wenn sich eine solche wirklich darbietet. Ich spreche nicht von Italien, wohin die Sage frühzeitig gewandert ist: Stesichoros (Fr. 13) kannte die Lamia dort als Mutter der Skylla; eine Gegend bei Akrai, vermuthlich ein Hügelpaar, hiess *Λαμίας μασθοί* (CIG III, 5430[22]). Aber was hätte die Sphinx dort zu schaffen? Halten wir uns vielmehr an das Mutterland, so finden wir den Mythus heimisch in Trachis[23]), wo sie Königin gewesen sein soll, und vor Allem in Delphi. Nikander (bei Anton. Lib. 8), der so manche Ortssage bewahrt hat, berichtet, dass die Lamia am Fusse des Parnass in einer Höhle des Kirphis-Gebirges hauste. Hier also können sich Lamia und Sphinx so gut begegnen wie Oidipus mit Laios. Die Kenntniss der näheren Umstände fehlt uns freilich. Immerhin macht der Baum, der auf dem Vasenbild sich über Lamia hinrankt[24]), sowie die ganze Art der Begegnung den Eindruck, dass wir uns vor der Behausung der Lamia befinden, nicht in Theben. Und die Sphinx, deren Sage ja einen ihrer Schwerpunkte in Delphi hat, kann, auch wenn sie aus dem Osten kommt, gleich Kadmos und dem Delphischen Apoll den Weg über diese Stätte nehmen. —

Lamia war nicht von jeher der Kinder raubende und schreckende Popanz. Sie muss, ehe sie so entstellt wurde, eine ernsthafte Figur gewesen sein. Nicht sowohl darum, weil der Mythus sagt, sie sei einstmals von hervorragender Schönheit gewesen; denn diesen Rückschluss zog nur die nimmer ruhende, stets fabulirende Volksphantasie aus der abstossenden Hässlichkeit, für die sie einen Grund suchte; das gilt von der Lamia so gut wie von der Meduse, die ja von Anfang an eine Fratze war. Aber Niemand kann sich für die Dauer der Ueberzeugung verschliessen, dass gerade die groteskesten Erscheinungen der hellenischen Mythologie aus alterthümlichen Göttergestalten hergeflossen sind, die allmählig von jüngeren Völkerschichten miss-

gilt merkwürdiger Weise für ihre Tochter bei Paus. X, 12,1: *ἣν θυγατέρα Ἕλληνες Διὸς καὶ Λαμίας τῆς Ποσειδῶνός φασιν εἶναι καὶ χρησμούς τε αὐτὴν γυναικῶν πρώτην ᾆσαι καὶ ὑπὸ τῶν Λιβύων Σίβυλλαν λέγουσιν ὀνομασθῆναι*, ebenso bei Plut. Pyth. or. 9 *τὴν πρώτην Σίβυλλαν — ἔνιοι δέ φασιν ἐκ Μαλιέων ἀφικέσθαι Λαμίας οὖσαν θυγατέρα τῆς Ποσειδῶνος*, desgleichen bei Suidas (nach Hesych; Maass *de Sib. ind.* p. 53). Da nun die Erwähnung der libyschen Sibylle bei Euripides (Nauck *Trag. Fragm.* p. 402) in den oben citirten Prolog der Lamia (Fr. 914) gehört, so kann die seltsame Verbindung der beiden Personen auch hier — darauf führt schon die Euripideische Prologmanier — nur die genealogische gewesen sein. Ist dies richtig, so muss auch wohl die Herkunft der Lamia von Poseidon bereits Euripideische Ueberlieferung sein. Duris scheint als ihre Eltern vielmehr Belos und Libye genannt zu haben. — Wenn die höchst wahrscheinliche Annahme, dass das fragliche Stück des Euripides der Busiris sei, zutrifft, so würde die Erwähnung der Sibylle im Eingang ungemein an die übrigens ebenfalls in Libyen spielende Helena desselben Dichters erinnern, wo gleichfalls die Ankunft eines griechischen Helden bei fremdentötenden Barbaren erwartet und von der prophetischen Theonoe vorausgewusst wird; ein Motiv, worauf sich denn vielleicht auch hier die Anlage des Stückes und die Rettung des Helden aufbaute. — Maass a. a. O. p. 61 geht wohl zu weit, wenn er annimmt, Euripides habe nur die Erythräische Sibylle gekannt und gemeint, die nach Eratosthenes in Libyen geweilt haben soll. Die Sibylle, deren Ursprung Maass mit Recht von Kleinasien herleitet, wurde wohl, da sie eine mythische Figur ist, von altersher noch an mehr Orten localisirt als sich an der Hand der Zeugnisse erweisen lässt. Andrerseits lässt sich z. B. in Bezug auf die Gergithische Sibylle bemerken, dass die Münzen der Stadt, die allerdings um ein paar Jahrhunderte älter sind als der Zeuge, nicht wie Phlegon bei Steph. B. u. *Γέργις* behauptet, die Sphinx und die Sibylle zeigen, sondern die Sphinx und einen sehr weiblich aussehenden Apollo mit Halsband. Uebrigens gab es an der Küste der Troas ein paar Inseln, die den Namen *Lamiae* führten (Plin. N. H. V, 138).

[22]) Die Uebertragung nach Sybaris bezeugt Nikander, dem zufolge Sybaris ein anderer Name der Lamia war. Vgl. Anm. 21.

[23]) Etym. M. s. v. Vgl. die Anm. 21 angeführte Plutarchstelle, wo *ἐκ Μαλιέων* unzweifelhaft richtig von Alexandre (*exerc. ad Sibyllin.* etc. Paris 1856 p. 42) für das überlieferte *ἐς Μαλεῶνα* (Plut.) oder *Μαλιαίων* (Clem. Al. Str. 131 S.) emendirt ist. Davon wohl zu unterscheiden ist die Diodor'sche Darstellung, welche obwohl auf Duris fussend mit bewusstem Rationalismus aus der Fabelgestalt eine böse Königin macht.

[24]) *ἄντρον ἦν εὐμέγεθες κιττῷ καὶ σμίλακι συνηρεφές.* Diod. a. O.

verstanden und entstellt wurden. Gewiss nicht der Popanz, sondern die „Königin“ von Trachis ist es gewesen, wonach sich die benachbarte Stadt Lamia benannte. Von einer der Lamia ganz verwandten Spukgestalt, der Empuse, ist sich das fünfte Jahrhundert noch der Identität mit Hekate bewusst[25]. Bei der ganz gleichartigen Mormo, die, wie bezeugt wird, ein korinthischer Dämon war[26], kann man sich mit O. Müller[27] an das *δεῖμα* erinnern, welches zu Korinth an dem uralten ‚Grabmal‘ der Medeia zu sehen war (Paus. II 3, 6). Es wird dies — auch das Medusenhaupt ist ja ursprünglich nichts Anderes — eines jener ältesten Idole gewesen sein, die oft nur das furchtbare Angesicht der Gottheit zeigten, dergleichen Masken ausser im Dionysoskult, wo sie sich am längsten erhielten, besonders im Kreise der Demeter nachzuweisen sind: so bei der infernalischen Demeter von Pheneos (Paus. VIII 15, 1), bei Praxidike d. i. Persephone[28], bei Demeter, Persephone und Dionysos in Phlius (Paus. II 11, 3). Danach ist denn auch das Wesen der Lamia zu beurtheilen. Man erinnere sich an Erscheinungen wie die Demeter *Ἀδδηφαγία*, d. i. Vielfrass, die in Sicilien verehrt wurde (Polemo Fr. 39 Preller). Dort scheinen auch die „Brüste der Lamia“ auf eine Erdgottheit hinzudeuten, wie denn die riesigen Brüste der Lamia sich noch in neugriechischen Märchen erhalten haben[29]. Und man wird wenigstens nicht läugnen können, dass der Name der *Ἀλφιτώ*, die ebenfalls ein kinderschreckendes Gespenst war[30], genau in der gleichen Richtung liegt und erst von da aus Licht erhält. Beiläufig sei bemerkt, dass die durch Gefrässigkeit ausgezeichneten Unholde und Riesen, wie der mit Demeter eng verbundene Erysichthon, Idas, Amykos (Theokr. 24, 115), Buphagos[31] und der Laistrygonenhäuptling *Λάμος*[32], im Vergleich zu der Göttin eine etwas jüngere Sagenstufe repräsentiren, gleichwie den Aloaden[33] eine Demeter *Ἀλωάς* voraufging.

Maximilian Mayer.

25) Aristoph. Fr. 500. 501 Kock; p. 1153 f. Meineke:
A. — *χθονία θ' Ἑκάτη*
σπείρας ὄφεων ἐλελιζομένη.
B. *τί καλεῖς τὴν Ἔμπουσαν;*
Vgl. Arist. Frö. 288, wo die Empuse in der Unterwelt weilt.

26) Schol. Aristid. III p. 42.

27) Zu den Eumeniden S. 141,7.

28) Phot. Lex., Suid. s. v.; Welcker Götterl. III, 24.

29) B. Schmidt, das Volksleben der Neugriechen S. 134. Derselbe Zug wie der dort berichtete soll in dem Märchen von einer Drakäna und in einem anderen von den Schwestern der Sonne vorkommen. Das kann möglicher Weise von Bedeutung sein. Lamia ist bei Nikander ein *θηρίον μέγα καὶ ὑπερφυές*. Tertullian adv. Valent. 3 spricht von *Lamiae turres et pectines Solis*.

30) Plut. de Stoic. rep. 15.

31) Paus. VIII, 27, 11; er ist Sohn eines Titanen und frevelt gegen Artemis.

32) Mit diesem Namen hängt es zusammen, wenn bei Schol. Theokr. XV, 40 Lamia gerade Königin der Laistrygonen genannt wird; vgl. Schol. Ar. Fried. 758.

33) Ephialtes ist übrigens auch eine Spukgestalt.

GRIECHISCHE VASEN
DES S. G. GEOMETRISCHEN STILS.

(Tafel 8.)



Bei meiner Anwesenheit im Museum von Kopenhagen im Jahre 1883 sah ich die beiden hier wiedergegebenen Vasen aus Athen vom Dipylon, die der Director Herr Etatsrath L. Müller mit freundlicher Bereitwilligkeit zeichnen zu lassen gestattete.

Es sind ohne Zweifel zwei der merkwürdigsten Gefässe ihrer Art, mit ungewöhnlich reichem figürlichem Schmucke ausgestattet, eine bedeutende Erweiterung der immer noch ziemlich seltenen Classe mit menschlichen Darstellungen. Zu dem beschränkten Kreise der bisher bekannten Bilder dieser Art, die uns nur Leichenfeierlichkeiten, Wagen- und Kriegerzüge, tanzenden Chor, Seeschlacht und Männer mit Pferden zeigten[1]), treten hier mehrere ganz neue Stoffe.

1. Die eine der Vasen (1[2]) ist eine Kanne von der schönen ja eleganten Form (1*c*), die wir auch sonst zuweilen in diesem Kreise treffen[3]). Der Hals (1*a*) zeigt als Bild einen Mann zwischen zwei Pferden, die er am Zügel hält; an seiner Seite ist das Schwert und auf dem Kopfe der Helmbusch angedeutet. Es ist dieser Mann mit den zwei Pferden ein bekannter Typus, den wir sowohl auf anderen Vasen dieser Gattung (z. B. *Annali d. Inst.* 1872, *Tav.* I, 1) als sonst in der archaisch griechischen und etruskischen Kunst finden. — Auf dem Schulterstreif darunter (1*b*) ist ein in der Gattung dieser geometrischen Vasen neues, aber sonst in der ältesten und älteren griechischen Kunst allgemein beliebtes Bild gemalt, die Verfolgung eines Hasen durch laufende Hunde, worüber man vgl. Arch. Ztg. 1881, S. 33ff. 1883, S. 155. 161.

Das Hauptbild läuft in einem ununterbrochenen Streifen um den Bauch der Vase; es stellt einen Kampf dar, in dessen Mitte sich ein Schiff befindet; doch ist es keine Seeschlacht, wie sie in den bekannten Fragmenten vom Dipylon (*Mon. d. Inst.* IX, 40) erscheint, sondern der Kampf eines gelandeten Schiffes und seiner Besatzung gegen Krieger am Strande. Wasser und Land zu unterscheiden hat der Maler unterlassen; die Zickzackstreifen dienen nur zur ornamentalen Raumfüllung wie in den andern Bildern; doch ist offenbar das Schiff auf beiden Seiten von Land umgeben dargestellt. Es ist ein Ruderschiff; links ist das aufgebogene Hintertheil ziemlich erhalten; hier sitzt auf dem Verdecke der Steuermann und ist im Begriffe zu steuern; die hinter ihm emporragenden drei Pfähle oder Ruder weiss ich nicht zu deuten. Leider ist das Vordertheil des Schiffes verloren gegangen, und

[1]) S. den Catalog von G. Hirschfeld in den *Annali d. Inst.* 1872 p. 137ff.; *Dumont, les céramiques de la Gr. pr.* p. 96f.

[2]) Nr. 1628. Höhe 0,23.

[3]) Vgl. Mittheil. d. athen. Inst. 1881, Taf. 3. Conze Anfänge Taf. 4.

wir wissen deshalb nicht, ob es wie die anderen auf den Dipylonvasen dargestellten Schiffe einen ἔμβολος hatte oder nicht[4]); der erhaltene Rest eines nach aussen gekrümmten kammartigen Abschlusses, der einem Pferdehals gleicht, lässt indess eine ganz verschiedene Gestalt dieses vorderen Schiffsendes vermuthen. Auf dem Deck vertreten zwei Männer die Besatzung, die von zwei Seiten angegriffen wird und sich nach beiden zu vertheidigen gezwungen wird. Einige von der Schiffsmannschaft waren schon ans Land gestiegen und sind hier bereits erlegen. Die Vertheidiger im Schiffe tragen den ausgeschnittenen Schild, der wie gewöhnlich den Körper bis gegen die Kniee deckt; er erscheint hier nur umgehängt, indem die Männer mit beiden Armen Angriffswaffen tragen. Auch sonst zeigen Dipylonvasen und selbst Kampfscenen mykenischer Monumente die Schilde zuweilen nur umgehängt und beide Arme in Action[5]). Der eine der Männer schwingt Schwert und Lanze; der andere, dessen Schwert noch an der Seite hängt, schiesst mit dem Bogen. Von rechts stürmen zwei Krieger heran, der vordere mit Lanze, der andere mit Schwert. Dann folgt eine sehr merkwürdige Figur; es ist ein Gefallener, der nach rechts vornüber gestürzt ist. — Offenbar gehörte er zur Besatzung des Schiffes; er ist von dem üblichen ausgeschnittenen Schilde bedeckt und hat einen Helmbusch. In seinem Kopfe steckt ein kurzer Speer (kein Pfeil, denn Pfeile sind hier mit Widerhaken gebildet); die zwei schräg nach seinem Oberkörper gerichteten Stäbe möchte man nach ihrer Form ebenfalls etwa für Speere halten; dann müssen auch die unten in der Diagonale dazu angebrachten Striche für solche angesehen werden; die Beine waren wohl auf dem verlorenen Stücke dargestellt, die Arme sind ganz unterdrückt. Von rechts kommt ein Krieger mit Bogen und Pfeil. — Betrachten wir nun die Seite vom Schiffe links, so kämpft zunächst ganz nahe demselben ein Mann mit dem Schwerte und vorgehaltenem kleinem Schilde; hinter ihm liegt ein rücklings gestürzter Angreifer, von der Lanze eines der Schiffskämpfer durchbohrt; er trägt das Schwert an der Seite und ist vom Schilde bedeckt. Das zunächst Folgende ist zu fragmentirt um sicher gedeutet zu werden; deutlich ist dann wieder die Figur eines Kriegers nach rechts, der zwei Lanzen hält und Schild und Schwert umgehängt hat. Dann ein wie es scheint nach vorn fallender Mann, der an den Schenkeln von Pfeilen getroffen scheint; in der Rechten hält er noch seine Lanze und ist mit dem Schwerte umgürtet.

Es ist das Bild eines kriegerischen, seefahrenden Stammes, das der Vasenmaler vor Augen gehabt haben muss, das Bild unternehmender Männer, die an fremden Küsten landen und harte Kämpfe zu bestehen haben.

2. Das zweite Gefäss (2) ist eine Schüssel mit hohen Henkeln[6]) deren Form (2*a*), bisher noch nicht publicirt war. Die Henkel sind breit und an den Aussenflächen mit Bildern geschmückt. Der bandförmige Streif ist in Quadrate getheilt, die abwechselnd mit einem Schwan oder dem in dieser Decoration so beliebten Vierblatt bemalt sind. Auch der etwas eingezogene Rand der Schüssel ist in Vierecke getheilt — fünf auf jeder Seite —, die gegen einander durch einen verticalen Streif von Kreisen mit Centralpunct getrennt werden. Die Bilder der einen Seite sind streng symmetrisch angeordnet: in der Mitte liegendes Reh, rechts und links das Vierblatt, an den Enden je zwei Schwäne, die sich gegenüberstehen. Die Bilder der anderen Seite sind willkürlicher angeordnet: an den Enden je ein Reh, das den Kopf umwendet; das liegende Thier ist hier ein Hirsch, der auf den Vasen dieses Stils selten ist. Die liegenden Rehe mit umgewendetem Kopfe erscheinen auch auf dem Henkel der *Annali* 1872 p. 144 Nr. 43 beschriebenen grossen Vase mit der Prothesis des Todten. Der Typus findet sich indess auch ganz gleich auf babylonisch-assyrischen Cylindern[7]), was wohl hervorgehoben

[4]) Vgl. Helbig, d. homer. Epos S. 56. 114. *Annali d. Inst.* 1880 p. 126ff.

[5]) Vgl. den mykenischen Ring bei Helbig, homer. Epos S. 220, 79; das Schwert ebenda S. 232.

[6]) Nr. 727. Höhe 0,13.

[7]) Z. B. auf Nr. 45 der Petermann'schen Sammlung in Berlin:

zu werden verdient. Das meiste Interesse bietet jedoch der an Stelle des grössten Umfangs der Vase angebrachte Bilderfries jeder Seite. In der Mitte der einen Hälfte sehen wir eine Gruppe, die trotz unbehülflichster Zeichnung zwei Löwen erkennen lässt, die einen mit dem Schwerte ausgerüsteten Mann verschlingen, indem sie ihn — in einer übrigens sehr unwahrscheinlichen Stellung — an Kopf und Hintern mit den Zähnen gefasst und emporgehoben haben, wobei sie mit dem einen Vorderbeine etwas nachhelfen. Die hier in den ungeschickten Vasenstil — der die Darstellung von Löwen sonst ganz ausschliesst — übersetzte Gruppe ist im wesentlichen dieselbe, die wir auf einem Goldrelief gefunden haben, das aus einem Grabe derselben Art vom Dipylon stammt und unserer Vase ungefähr gleichaltrig ist (Arch. Ztg. 1884, Taf. 9, 2, vgl. S. 103 und über Löwenkämpfe ebenda 1883, S. 159ff.). — Rechts davon steht ein nackter Mann mit einer Leier, der Kitharis oder Phorminx der alten Zeit mit nur vier Saiten. So sicher dies letztere ein Zeichen relativen Alters der Vase ist, so wenig kann es doch zu einer genauen Zeitbestimmung dienen, denn obwohl Terpander um Ol. 26 das siebensaitige Instrument eingeführt zu haben scheint, so wird das einfachere doch nicht gleich verschwunden sein. Es mag indess daran erinnert werden, dass auf der alten melischen Vase bei Conze, Mel. Thongef. Taf. 4 und im Hymnus auf Hermes V. 51 bereits die siebensaitige Leier erscheint. Vor jenem Manne nun stehen zwei offenbar weibliche Figuren mit Krügen auf dem Kopfe und Zweigen in den Händen; es sind Hydrophoren, die ja auch auf den attischen Vasen gewöhnlich Zweige halten. Der eine Arm der Figur rechts wird durch den Rand abgeschnitten; die beiden Mädchen scheinen dadurch und durch die für den Tanzreigen typische Art sich die Hände zu geben als Theil einer längeren Reihe, eines Choros bezeichnet, zu dem der Leierspieler die Musik macht. Bekanntlich zeugen zahlreiche Terracottenfunde[8]) davon, dass Hydrophoren in griechischen Heiligthümern chthonischer Gottheiten, deren Gebräuche zumeist sehr alterthümlich zu sein pflegten, zum Cultpersonale gehörten; es sind Mädchen, die Wasserkrüge auf dem Kopfe tragen, wie die hier dargestellten, und man möchte vermuthen, dass auch diese letzteren nebst dem sie begleitenden Leierspieler im Dienste eines Cultes gedacht sind. — Die Mädchen sind hier wie nackt gebildet; dabei müssen wir aber wohl bedenken, dass dieser Stil nur ein gleichsam abstractes Bild menschlicher Gestalt giebt ohne Rücksicht auf Bekleidung, und dass der Maler wohl nur weibliche Figuren überhaupt, nicht aber nackte Frauen malen wollte; dasselbe müssen wir bei der Vase mit dem Leichenzuge *Mon. d. I.* IX, 39 annehmen. Ein anderer Maler desselben Kreises freilich malt deutlich bekleidete Frauen (ebenda 39, 2).

Links von der Löwengruppe sehen wir einen Zweikampf mit dem Schwerte; die beiden Gegner sind nackt und fassen sich gegenseitig am linken Arm, während sie mit der Rechten gegen einander zu stechen suchen. Es dürfte eher nur ein Waffenspiel als wirklicher Kampf gemeint sein. Der Zweikampf als Agon war bei den Arkadern, speciell den Mantineern Brauch (Hermippos und Ephoros bei Athen. p. 154d) und kam auch anderwärts bei den Griechen vor (s. ebenda); alte Sitte war der Zweikampf bei den Festen auch in Etrurien, von wo er zu den Römern kam (Nikol. v. Damask. bei Athen. p. 153f.). — Weiter links befindet sich noch eine Gruppe: es stehen sich Mann und Frau gegenüber; letztere ist etwas kleiner als jener; sie hält mit beiden Händen einen langen Zweig und er greift nach ihren Händen; er trägt das Schwert um die Hüfte. Die Gruppe erinnert sehr an den in der altgriechischen und altetruskischen Kunst beliebten Typus, wo wie hier ein Mann links und

Darstelluug einer Jagd, darunter der liegende Hirsch mit umgewendetem Kopfe.

[8]) Besonders aus dem Heiligthum in Tegea, s. *Nuove Memorie d. Inst.* tav. 6, 6; Mitth. d. athen. Inst. IV S. 171; Votivrelief beschr. Arch. Ztg. 1883 S. 225; aus dem Heiligthum in Knidos Newton *Discoveries* pl. 46, 4. 47, 1; ferner aus Athen, Megara, Theben, Atalanti und andern Orten, wo das Heiligthum, aus dem die Figuren stammen, nicht mehr genau bekannt ist.

eine Frau rechts steht und er gegen sie etwas zudringlich zu werden versucht[9]).

Die andere Seite enthält drei Gruppen. In der Mitte stehen sich zwei unbewaffnete Männer gegenüber, deren Handlung nicht ganz deutlich ist; doch dürfte man am ehesten Faustkämpfer in ihnen sehen. Links davon ist ein Tanz zweier Bewaffneter dargestellt, dem ein dritter, der indess nur das Schwert trägt, zusieht. Die Tänzer, eben in einem Sprunge begriffen und mit beiden Sohlen über der Erde schwebend, sind vom Schilde bedeckt, der die übliche ausgeschnittene Form hat, und tragen jeder zwei Lanzen, wie denn die Bewaffneten auf den Vasen dieses Stiles in der Regel zwei Lanzen führen. Auf der anderen Seite war ein einzelner Tänzer in einem noch viel stärkeren Sprunge dargestellt; sein Oberkörper fehlt leider und man sieht nur die emporgezogenen Beine. Sein Tanz wird von den Tönen einer Leier begleitet, die ein Mann zur Linken spielt; rechts befinden sich zwei nackte Männer, die beide gleichmässig die linke Fusssohle heben und die Hände aufeinander legen; sie sind offenbar in leichtem Tanzschritte begriffen und scheinen durch Klatschen mit den Händen den Rhythmus für Tanz und Musik anzugeben; ja wir dürfen sie uns auch als singend denken; denn Gesang gehörte zu einem solchen Tanz mit Leierspiel.

Man darf in dieser *ἔνοπλος ὄρχησις* ohne Zweifel die *πυρρίχη* erkennen, die in alter Zeit auf Cypern und Kreta heimisch war, sich von dort verbreitete und auf Cypern *πρύλις* hiess[10]), ein Name, mit dem Kallimachos den Waffentanz der Kureten auf Kreta (Hymn. in Iov. 52) und den der Amazonen im Culte der ephesischen Artemis (Hymn. in Dian. 240) bezeichnet; er hängt mit dem in der Ilias vorkommenden *πρυλέες = ὁπλῖται* zusammen, das als speciell gortynisch bezeichnet wird (Hesych). Auf die Inseln im südlichen ägeischen Meere werden wir als Herkunft unserer Vasengattung bekanntlich auch sonst vielfach gewiesen. — Besonderes Interesse beansprucht unsere Darstellung aber, da die Pyrrhiche hier zugleich als Hyporchem erscheint. Dass Hyporchemata zur Pyrrhiche gewöhnlich waren, ist bezeugt (Schol. Pind. Pyth. 2, 127). Die zwei Männer im ruhigen Tanzschritt singen den Gesang, den der Waffenträger mit seinen heftigen Sprüngen begleitet: *ὑπορχεῖται*, vgl. Boeckh *de metris Pind.* p. 270). Nach Sosibios waren aber *τὰ ὑπορχηματικὰ μέλη πάντα Κρητικά* (Schol. Pind. Pyth. 2, 127). — Man nahm bisher an, dass die Pyrrhiche nur von der Flöte begleitet wurde (weil beim *ἐνόπλιος* der Spartaner die Flöte bezeugt ist[11]); unsere Vase beweist, dass auch die Leier dazu gespielt werden konnte oder vielleicht ursprünglich immer gespielt wurde. Wenn aus den antiken Nachrichten hervorgeht, dass die Pyrrhiche ein sehr rascher und lebhafter Tanz war, so stimmt unsere Darstellung damit trefflich überein. Der Tänzer, der den hohen Sprung macht, kehrt ebenso wieder auf einer anderen alten Darstellung der Prylis, auf die ich früher einmal aufmerksam zu machen Gelegenheit hatte[12]), auf einem in Etrurien gefundenen Silbergefässe, das wahrscheinlich cyprischer Herkunft[13]) und etwas jünger als unsere Vase ist. Dort finden sich auch Faustkämpfer und es schliesst sich ein ganzer Opfer-Festzug an. Wie dort ist gewiss auch auf unserer Vase der Waffentanz als ein Theil des Festgottesdienstes zu fassen. Der festliche Chor der Hydrophoren auf der anderen Seite passt nun sehr gut in diesen Zusammenhang. Der Maler unserer Vase stellte also einzelne Scenen einer Festfeier dar, denen er einen ihm durch die gleichzeitige Metallblech-Decoration überlieferten Typus, den von Löwen verschlungnen Mann und wohl auch die Gruppe von Mann und Frau zufügte. — Dem Gegenstande unserer Vase nächst verwandt, freilich viel einfacher ist die *Mon. d. I.* 9, 39, 2 mit dem Bilde des festlichen Chorreigens; die Reihe von Dreifüssen rein griechischer

[9]) Vgl. über den Typus Milchhöfer, Anfänge d. Kunst S. 186 ff; meinen Berliner Vasencatalog Nr. 1573.

[10]) Aristoteles beim Schol. Pind. Pyth. 2, 127.

[11]) Vgl. O. Müller, Dorier II S. 329.

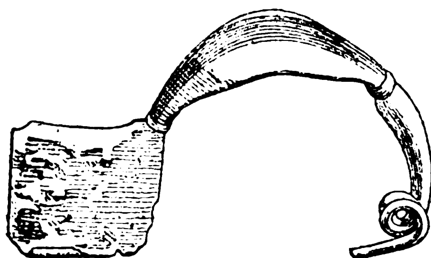
[12]) Bronzefunde v. Olympia (Abh. d. Berl. Akad. 1879) S. 56.

[13]) *Inghirami, Mon. etruschi* III 19. 20; die Hälfte des Bildfrieses auch in Müller-Wieseler, Denkm. a. K. I, 302 b; Schreiber, Kulturhist. Bilderatlas 1, 13, 6.



Form auf derselben Vase bedeutet die ausgesetzten Preise für die Festspiele. —

Durch die Freundlichkeit G. Hirschfeld's sind wir im Stande, in den hier beigegebenen Vignetten



noch einiges Material zur Kenntniss dieser Vasengattung beizubringen. Die vorstehende Abbildung zeigt eine Bronzefibula aus einem der Dipylongräber[14]), die genau übereinstimmt mit der Arch. Ztg. 1884 Taf. 9, 3 abgebildeten goldenen Fibel aus Athen, die demnach sehr wahrscheinlich auch aus einem der Dipylongräber stammt; im Uebrigen vergleiche man was ich ebenda S. 105 über das Vorkommen des Typus bemerkt habe. — Die beiden Bilder über dem Texte und an der Spize dieser Seite sind einer Vase des Akropolismuseums in Athen entnommen[15]). Der Zug der Krieger ist interessant durch die Rundschilde, da die gewöhnliche Schildform auf diesen Vasen die längliche mit den Ausschnitten ist. Auch haben die Schilde in dem Vierblatt schon eine Art Schildzeichen. Das Fragment einer Dipylonvase in Wien zeigt einen Kriegerzug nach rechts, wo abwechselnd immer Einer mit Rundschild und einem Ornament als Zeichen und Einer mit ausgeschnittenem Schilde sich folgen. Immer tragen sie je zwei Speere. Das andere Bild mit dem Stücke einer Wagenprocession ist deshalb von Interesse, weil es meines Wissens zum ersten Male auf einer Vase dieser Gattung ein Viergespann statt der sonst vorkommenden Zwei- und Einspänner zeigt. Im homerischen Epos erscheinen Viergespanne bekanntlich nur an wenigen Stellen späteren Ursprungs[16]). Der Lenker sowohl wie der Krieger auf dem Wagen haben Helme mit langen Büschen.

Die Schlüsse auf Zeit und Herkunft der ganzen Vasengattung zu ziehen, welche das vorgeführte neue Material erlauben könnte, ist hier nicht meine Absicht. Und nur um zu weiteren Forschungen anzuregen, lasse ich noch in der am Schlusse stehenden Abbildung die (auf das Doppelte vergrösserte) Darstellung eines orientalischen Cylinders folgen, dessen Stil eine auffallende Aehnlichkeit in der Bildung der menschlichen Gestalt mit dem unserer Vasen hat. Leider ist die genauere Herkunft des Steines unbekannt[17]). Merkwürdig ähnlich ist auch die Bildung des Zweiges in der Hand der Frau und die Art wie er gehalten wird. Babylonisch oder assyrisch ist der Cylinder übrigens schwerlich; er

[14]) Erwähnt *Annali d. I.* 1872 p. 136.

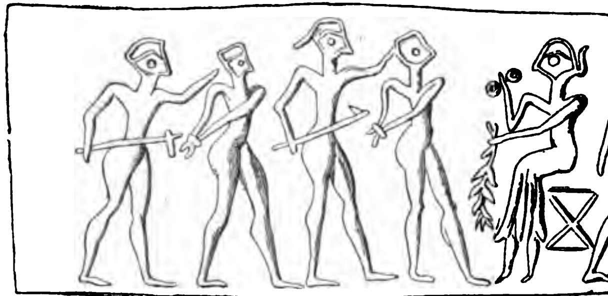
[15]) Beschrieben von Hirschfeld *Annali* 1872 p. 139 Nr. 15.

[16]) S. Helbig, d. homer. Epos S. 90.

[17]) Es befand sich in einer einst dem Berliner Museum angebotenen Privatsammlung von babylonischen Cylindern. Das Material ist der gewöhnliche dunkle Stein. Die Zeichnung ist nach einem Abdruck gemacht.

wird vielleicht in Kleinasien gemacht sein. Wenn auch die Frage noch offen zu lassen ist, ob Cylinder dieser Art den geometrischen Vasenstil als Vorbilder beeinflussten, so giebt der Cylinder doch wenigstens eine merkwürdige Analogie zu den Vasen und bestätigt, dass deren Stil durch die Nachahmung vertieft in nicht zu harten Stoff eingeschnittener Arbeiten bedingt ist, worauf Milchhöfer hingewiesen hat, wie es bereits durch die Stilanalogie einer gewissen in reicherem Stein gearbeiteten Gattung von mykenischen und „Inselsteinen" sich wahrscheinlich machen liess.

A. Furtwängler.



INSCHRIFTEN AUS MYTILENE.

Dass wir die folgenden beiden Inschriften unmittelbar nach ihrer Auffindung zur Kenntniss unserer Leser bringen können, verdanken wir dem Eifer und der Freundlichkeit des Herrn Gregorios Bernardakis, Directors des griechischen Gymnasiums in Mytilene, der Abschriften derselben und einer ganzen Reihe anderer eingesandt hat. In dem Wunsche, die neuen Funde möglichst bald der Wissenschaft zugänglich zu machen hat Herr Bernardakis bei seiner durch Amtsgeschäfte sehr in Anspruch genommenen Zeit die Inschriften schnell copiren müssen; wir wählen aus den durch seine Güte uns zugänglich gemachten Urkunden diejenigen beiden aus, deren Text uns sicher genug scheint, um durch eine spätere Lesung, die wir von der grösseren Musse sei es des Herrn Bernardakis oder Anderer erwarten, sehr wesentliche Berichtigungen nicht erfahren zu können. Die beiden hier mitgetheilten Inschriften, die beim Abbruch der Kirche des heiligen Simeon gefunden wurden, sind auch jedenfalls die bei weitem wichtigsten unter den eingesandten. Unter den übrigen befindet sich ein anscheinend ganz spätes Grabepigramm in 6 Distichen.

1.

Stele, oben mit Abschluss, hoch 1,10 M., breit 47, dick 13—15 Cm. Es lag auch ein Abklatsch vor, der jedoch nur theilweise helfen konnte. — Buchstabenformen: ΑΙΘΜΝΞΟΠΩ, Sigma hat theils ganz wenig theils gar nicht auseinanderstehende Schenkel.

[Ἔ]δοξε τοῖς Αἰτωλοῖς ποτὶ τοὺς Μυτιληναίους
[τ]ὰν φιλίαν τὰν ὑπάρχουσαν διαφυλάσσειν καὶ μηθ[έ-
[ν]α ἄγειν Αἰτωλῶν μηδὲ τῶν ἐν Αἰτωλίαι πολιτευομ-
[έ]νων (τοὶ)ς Μυτιληναίοις μηδαμόθεν ὁρμώμενον,
μήτε ποτ᾽ ἀμφικτυονικὸν μήτε ποτ᾽ ἄλλο ἔγκλημα
μηθέν. εἰ δέ τίς κα ῥυσιάζη ἢ ἄγη, τὰ μὲν ἐνφανέα ἀν[α-
πράσσειν τὸν στρόταγον ἀεὶ τὸν ἔναρχον ὄντα
καὶ ἀποδιδόμεν τοῖς Μυτιληναίοις, τῶν δὲ ἀφανέων
καταδικάζοντας τοὺς συνέδρους κατὰ τῶν ἀγόν-
των καὶ ῥυσιαζόντων ζαμίαν, ἅν κα δοκιμάζωντι,
[κ]υρίους εἶμεν. πρεσβευταὶ Εὔνομος Θηρίου,
Μελέδημος Ἄ[ξ]αντος.

Πέρι ὧν οἱ στρόταγοι προτίθεισι προσταξαίσας τᾶ[ς βόλ-
λ]ας καὶ οἱ πρέσβεις οἱ ἀποστάλεντες εἰς Αἰτ[ωλίαν
ἀ]παγγέλλοισι καὶ δόγμα ἤνικαν πὰρ τῶ κοίνω Αἰτ[ώλων

π]έρι τᾶς οἰκηιότατος καὶ τᾶς φιλίας ἄς κε διαμέν[ωσι
ε]ἰς τὸν πάντα χρόνον καὶ μήδεις μήτε Αἰτώλων μή[τε τῶ-
ν] κατοικήντων ἐν Αἰτωλίαι μήδενα Μυτιληναίων ἄ[γη
μ]ηδάμοθεν ὀρμάμενος, μήτε καταρρύσιον μήτε πρὸς [ἀ-
μφι]κτυόνικον μήτε πρὸς ἄλλο ἔγκλημα μῆδεν· δέδοχθαι τ[ῷ δ-
άμ]ῳ ἐπαίνησαι τὸ κοῖνον τῶν Αἰτώλων καὶ τοὶς προέδροις κα[ὶ
Π]ανταλέοντα τὸν στρόταγον ὄτι εὐνόως ἔχοισι πρὸς τὸ[ν
δᾶμον τὸν Μυτιληναίων καὶ ἐπιμέλεσθαι αὔτων τὰν βό[λ-
λαν καὶ τὸν δᾶμον καὶ ταὶς ἄρχαις ἄει ταὶς καθισταμέναις,
ὠς ἄ τε φιλία καὶ οἰκηιότας ἀ ὐπάρχοισα πρὸς Αἰτώλοις
διαμένει εἰς τὸν πάντα χρόνον καὶ αἴ κέ τινος δεύωνται π[ά-
ρα] τᾶς πόλιος ὠς ἔσται αὔτοισι πάντα εἰς τὸ δύνατον, ἐπαίν[η-
σαι δὲ καὶ τοὶς πρέσβεις Εὔνομον Θηρίαον, Μελέδαμον Ἀβ[ά-
ν]τειον καὶ στεφάνωσαι αὔτοις ἐν τοῖς Διονυσίοισι χρυσ[έω
στεφάνω κατ' ὀνόματος, ὄτι τῶν τε π[ολί]ταν τίνας τῶν ἐό-
[ντ]ων ἐν Πελοπονάσω ἐλυτρώσαντο καὶ ἔπρασ(σ)ον ἐπὶ τὰ ἐξ[έ-
πεμφθεν προθύμως, τὸ δὲ ψ[ά]φισμα τοῦτο καὶ τὸ πὰρ Αἰτώλω[ν
γ]ράψαντας τοὶ(ς) ἐξετάσταις εἰς (σ)τάλαν θέμεναι εἰς νέο[ν?
τῷ Ἀσκλαπίω. τὸν δὲ ταμίαν τὸν ἔπι τᾶς διοικέσιος δόμ[ε-
ναι αὔτοισι τό τε ἀνάλωσαν εἰς τοὶς αἰχμαλώτοις καὶ εἰς ἶρ[α
δράχμαις τριακοσίαις Ἀλεξανδρείαις, τὸ δὲ ἀνάλωμα τοῦτ[ο
ἔ]μμεναι εἰς πόλιος σωτηρίαν. Ἔγραψε Φαέστας Εὐσάμειο[ς.

Die Ergänzungen sind zum grösseren Theil schon von Herrn Bernardakis angegeben.

Die Inschrift umfasst zwei Decrete, ein auf die Mytilenäer bezügliches der Aetoler und ein durch dasselbe veranlasstes der Mytilenäer; in dem letzteren ist die uns vorliegende Aufzeichnung angeordnet (Z. 32f.). Während der ätolische Beschluss manche dialektische Formen enthält (*ποτί*, *τάν*, *κα*, *ἀποδιδόμεν*, *ζαμία*, *εἶμεν*), ist der zweite ein sehr werthvolles Denkmal des äolischen Dialekts.

Das ätolische Decret ist in seinem Eingange, natürlich bis auf den Namen der zweiten Partei, identisch mit einem schon früher bekannten (*C. I. Gr.* 2350. LeBas *Voyage* II 1763. Dittenberger *Sylloge* 183), nur dass das im Folgenden gesperrt Gegebene in der neuen Inschrift fehlt und statt des Mediums *πολιτευομένων* das gleichbedeutende Activum gesetzt ist: *ἔδοξεν τοῖς Αἰτωλοῖς, ποτὶ τοὺς [Κε]ίους τὰν φιλίαν τὰν ὑπάρχουσαν διαφυλάσσειν καὶ μηθένα ἄγειν Αἰτωλῶν μηδὲ τῶν ἐν Αἰτωλίᾳ πολιτευόντων τοὺς Κείους, μηδαμόθεν ὁρμώμενον, μήτε κατὰ γᾶν μήτε κατὰ θάλατταν, μήτε ποτ' ἀμφικτυονικὸν ἔγκλημα μήτε ποτ' ἄλλο ἔγκλημα μηθέν, ὡς Αἰτωλῶν ὄντων τῶν Κείων.* Auch die weitere Fassung bietet nach Inhalt und Form die grösste Aehnlichkeit: *εἰ δέ τίς κα ἄγει τοὺς Κείους, τὸν στραταγὸν ἀεὶ τὸν ἔναρχον (ὄν)τα*[1]) *τὰ ἐν Αἰτωλίαν καταγόμενα [ἀναπράσσ]οντα*[2]) *κύριον εἶμεν, καὶ τοὺς συνέδρους καταδικάζοντας τοῖς Κείοις [κατὰ τῶ]ν*[3]) *ἀ[γόντων αὐ]το[ὺς ζα]μίαν, ἄγ κα δοκιμάζωντι, κυρίους εἶμεν.* — Ebenfalls recht

[1]) So ist auf Grund der neuen Inschrift zu lesen, indem das zweite *ον* auf dem Steine ausgelassen wurde. Dittenberger zweifelte schon an Böckh's *ἐνάρχοντα*; er wollte *τα* als durch Dittographie entstanden streichen.

[2]) Böckh ergänzte *καταδικάζ]οντα*, was auch Dittenberger beibehält. Der Erstere übersetzt: „*praetor potestatem habeto ea Ceis adiudicandi, quae in Aetoliam adducta fuerint*“; aber *καταδικάζειν* heisst stets ‚verurtheilen‘, nie ‚zuerkennen‘ und es nimmt niemals den Gegenstand des Processes im Accusativ zu sich, sondern die Strafe: correct gebraucht steht das Wort so in der nächsten Zeile derselben Inschrift. Ueberdies könnte der Dativ *τοῖς Κείοις* nicht fehlen. Die Bedeutung der Stelle hat Böckh's Scharfsinn besser getroffen wie den Wortlaut; durch die neue Inschrift scheint beides ausser Zweifel gesetzt zu sein: die Güter, die der Strateg eintreiben kann, sind natürlich nur die *ἐμφανέα*; dass sie den Eigenthümern zurückgegeben werden sollen, durfte als selbstverständlich ausgelassen werden; sind die Güter aber nicht eintreibbar, also *ἀφανέα*, so muss durch gerichtmässiges Verfahren eine Schätzung des zu leistenden Ersatzes eintreten, und wenn gesagt wird, dass die Verurtheilung in denselben zu Gunsten der Keer (*τοῖς Κείοις*) erfolgen soll, so ist damit ausgedrückt, dass diesen die ganze Strafsumme zufällt; dass also lediglich auf Ersatz, nicht auch auf processualische Busse erkannt wird.

[3]) Dass so zu ergänzen ist, zeigt die neue Inschrift. Böckh schrieb [*τὰν τῶ*]*ν*, was auch ohne dies neue Zeugniss nicht zu billigen wäre.

ähnlich ist das Decret *C. I. Gr.* 3046 (besser bei Waddington in den *Explications* zu Le Bas *Asie* 85), in welchem die Aetoler den Teern Freundschaft und Asylie gewähren; hier findet sich wie in unserer Inschrift die Unterscheidung zwischen verborgenen und offenbaren Gütern, die geraubt worden sind: (*εἰ δέ τίς κα ἄγῃ ἢ αὐτοὺς ἢ τὰ ἐκ τᾶς πόλιος ἢ χώρας, τὰ μὲν ἐμφανῆ ἀναπράσσειν τὸν στραταγὸν καὶ τοὺς συνέδρους ἀεὶ τοὺς ἐνάρχους, τῶν δὲ ἀφανέων ὑποδίκους εἶμεν τοὺς ἀχνηκότας κτλ.*). — Ueber die Zeit unserer Inschrift werden wir unten zu Z. 22 sprechen.

Z. 4. Der Stein hat nach dem Zeugniss von Abschrift und Abklatsch *πρὸς Μυτιληναίοις*, was keinen Sinn giebt. In der Recapitulation des ätolischen Beschlusses in dem äolischen Decret steht an der entsprechenden Stelle (Z. 18) *μήδενα Μυτιληναίων*; in dem übereinstimmenden auf die Keer bezüglichen Beschluss *τοὺς Κείους*; *C. I. Gr.* 3046 *καὶ μηθένα Αἰτωλῶν μηδὲ τῶν ἐν Αἰτωλίᾳ κατοικεόντων ἄγειν τοὺς Τηίους*. Es kann also kein Zweifel sein, dass *τοὺς Μυτιληναίους* als Object zu *ἄγειν* geschrieben werden sollte; wir haben angenommen, dass es dem lesbischen Steinmetzen im Sinne lag, die ihm geläufige Form *τοὶς Μυτιληναίοις* ebenso einzuschwärzen wie er es Z. 7 in dem Worte *στρόταγον* gethan hat. Indem er dann *πρός* für *τοίς* schrieb, ist ihm eine neue Verwechselung dieser Art untergelaufen; denn Z. 1 beweist, dass im ätolischen Original *ποτί* gestanden hätte. — Dass das *ἄγειν* nicht bloss gegenüber den Personen der Mytilenäer, sondern auch gegenüber ihrem Eigenthum untersagt sein soll, zeigt das Neutrum *τὰ ἐνφανέα* in Z. 6, wie der ganze Inhalt der Bestimmung Z. 6 ff. Correcter drückt sich *C. I. Gr.* 3046 in der oben ausgeschriebenen Stelle aus.

Z. 6 *ῥυσιάζῃ*, *ἄγῃ*. Die Auslassung des Iota in den Conjunctivendungen kommt nur auf Rechnung der mytilenäischen Wiedergabe, nicht des ätolischen Originals; vgl. zu Z. 18. — Ueber den Bedeutungsunterschied zwischen *ῥυσιάζειν* und *ἄγειν* s. zu Z. 19.

Z. 8 ff. *τῶν δὲ ἀφανέων* gehört zu *ζαμίαν*; *κυρίους εἶμεν* ist mit dem Particip construirt, wie *C. I. Gr.* 2350 (s. oben), wo Böckh noch 1693 ff. 2360 anführt. „Für das Verborgene aber sollen die Synedren diejenigen, die es geraubt und fortgeführt haben, in eine Busse, so hoch sie dieselbe für angemessen halten, zu verurtheilen befugt sein."

Z. 11. Der Vater des Eunomos hiess nach Ausweis von Z. 28 *Θηρίας*.

Von den dialektischen Formen des Decretes der Mytilenäer wollen wir im Folgenden nur die merkwürdigeren hervorheben.

Z. 13. *προτίθεισι*, vgl. *ἴεισι* bei Sappho Fragm. 16. — *προσταξαίσας* für *προσταξάσης*, wie *παῖσα* für *πᾶσα* u. A., s. Meister Griech. Dialekte I S. 79.

Z. 15. *ἤνιχαν*, vgl. *ἐξε[νι]κάμενος* in der grossen Inschrift von Eresos bei Conze Reisen auf Lesbos Taf. 12 A (Collitz Dialektinschriften 281) Z. 5/6.

Z. 18. Man erwartet *κατοικέντων* nach der Analogie von *βαθόεντι* (=*βοηθοῦντι*) Collitz 281 A, 27 und *ὁμονόεντες* 214,30; *ποιέντων* überliefern die Grammatiker (s. Meister S. 174); Ahrens hat die analogen Formen gewiss mit Recht mehrfach hergestellt (Alcaeus Fragm. 18. 37. 102). Unser *κατοικήντων* hat aber eine beachtenswerthe Analogie in dem *δίνηντες* zweier Handschriften bei Sappho 1,11 statt *δίνευντες*. — Iota ist am Ende von *Αἰτωλίαι* geschrieben, während es sonst überall (Z. 21 *δάμω*, 30 *στεφάνω*, 31 *Πελοπονάσω*) fehlt. Der äolische Dialekt hat diesen Laut früh vernachlässigt: daraus, dass er in der erythräischen Inschrift bei Collitz No. 215, die der Mitte des 2. Jahrhunderts angehört, ungleich häufiger als in der unsrigen auftritt, ist für diese eine Zeitbestimmung nicht zu entnehmen, da schon auf Inschriften aus dem Ende des 4. Jahrhunderts das Iota fehlt, die Schreibung oder Fortlassung des längst nicht mehr vorhandenen Lautes also auf orthographischer Willkür beruht.

Z. 19. *ὀρμάμενος*. Die Contraction von *αο* in *α* belegt Meister S. 97 nur durch *ἇς* (aus *ἇος* = *ἕως*) bei Theokrit 29, 20.

καταρρύσιον. Bekannt war bisher nur das Simplex *ῥύσιον*; nach seinem Stamme liegt in dem Worte der Begriff des gewaltsam Angeeigneten (‚Beute, Pfand‘); *κατά* verstärkt den Begriff des andern Componenten. *μήτε καταρρύσιον* fehlt an der Stelle des ersten Beschlusses, die hier reproducirt wird; da die Mytilenäer aber unmöglich eine Bestimmung als von den Aetolern erlassen hinzudichten können, so ist ganz klar, dass sie die in den Worten *εἰ δέ τίς κα ῥυσιάζῃ* Z. 6 thatsächlich enthaltene Erweiterung der ätolischen Zusicherungen deshalb hier einzuschalten beabsichtigten, weil sie den jene Worte einschliessenden Theil des ätolischen Decretes in dem ihrigen nicht mehr reproducirten. Das Verbot des *ἄγειν πρὸς ἀμφικτυονικὸν ἢ ἄλλο ἔγκλημα*, das Fortführen auf Grund einer von irgendwem erhobenen Beschwerde, ist in der That eine unzureichende Garantie; *μήτε καταρρύσιον* enthält offenbar die noch fehlende Zusicherung: auch nicht

bei mangelnder Beschwerde solle ein Mytilenäer ge- und beraubt werden, auch nicht „als Gegenstand des Raubes“ — so muss man übersetzen; grammatisch stehen die Worte *μήτε καταρρύσιον* als Apposition zu *μηδένα Μυτιληναίων*. Daraus ergiebt sich auch, dass in Z. 6 und 9. 10 *ἄγειν* und *ῥυσιάζειν* nicht bloss zur Verstärkung neben einander gesetzt sind, sondern auf Grund eines Bedeutungsunterschiedes: *ῥυσιάζειν* ist einfach ‚rauben‘, *ἄγειν* ‚fortführen auf Grund eines behaupteten Rechtes‘. Dass die Mytilenäer die Sicherstellung gegen das *ῥυσιάζειν* in ihre Reproduction des ätolischen Beschlusses geflissentlich hineinzogen, begreift sich bei dem räuberischen Charakter ihrer Bundesgenossen sehr leicht. — Die Form *κάτα* (sonst *κάτ*) spricht Meister S. 191 f. dem älteren Aeolisch ab; da es aber schon im 4. Jahrh. auf dem zu Z. 15 erwähnten Decret aus Eresos in Composition und einzeln vorkommt, wird man *κατάρρει* bei Sappho Fr. 4 nicht ändern dürfen.

Z. 21. *ἐπαίνησαι* (auch Z. 27. 28), s. Meister S. 180.

Z. 22. *Πανταλέοντα*. Wir kennen in der Geschichte der Aetoler zwei Männer des Namens Pantaleon. Nach dem Tode des Antigonos Gonatas 239 v. Chr.[4]) schlossen die Achäer unter Arat mit den Aetolern Frieden und Freundschaft zu einem Bündniss gegen Antigonos' Sohn Demetrios; sie wurden dazu von Pantaleon bestimmt, *τῷ πλεῖστον Αἰτωλῶν δυναμένῳ* (Plutarch Arat 33). Vielleicht derselbe Pantaleon ist es, der von Polybios 4, 57,7. 58,9 im Jahre 219 als Vater des Archidamos, eines der Führer der verunglückten Expedition gegen die achäische Stadt Aigeira genannt wird. Den zweiten Mann des Namens finden wir bei Polybios 20, 9, 2 als Gesandten an den römischen Feldherrn M.' Acilius Glabrio, als im Jahre 191 Antiochos der Grosse bei den Thermopylen, die ihm verbündeten Aetoler bei Heraklea den Römern unterlegen waren. Er war mit König Eumenes II. von Pergamon, als dieser seine Beschwerden gegen Perseus von Makedonien anbrachte, im Jahre 172 in Rom und gegenwärtig bei dem Ueberfall, den Eumenes, angeblich auf Anstiften des Perseus, bei der Rückreise in Delphi erlitt, wobei Pantaleon sich tapfer benahm. *Aetoliae princeps* nennt ihn Livius 42, 15.[5]) Bei Polybios 28, 4,8 ff. hören wir von demselben Manne, dass er im Jahre 169 in einer Volksversammlung in Anwesenheit der römischen Gesandten auf die gegen ihn von Lykiskos erhobenen Beschuldigungen eine heftige Scene herbeiführte. Dieser Pantaleon kann ganz gut der Enkel des älteren gewesen sein, Sohn des Archidamos nur, wenn die Ereignisse der beiden letzten Berichte in sein hohes Alter fallen. In unserer Inschrift werden wir den jüngeren Pantaleon zu erkennen haben: gewiss nämlich gehört unser ätolisches Decret nach der Gleichartigkeit in Form und Inhalt in dieselbe Zeit wie die oben angeführten auf die Keer und Teer bezüglichen *C. I. Gr.* 2350 und 3046, welches letztere sicher ungefähr in das Jahr 193 fällt. Gerade dieses Jahr ist es, in welchem die Aetoler alle Anstrengungen machten, um sich für den bevorstehenden Kampf mit den Römern Bundesgenossen zu verschaffen: zu Nabis von Sparta, zu Philipp von Makedonien, zu Antiochos gingen ihre Gesandtschaften (Livius 35,12). Von wem die Initiative zu dem Vertrage mit Mytilene ausgegangen ist, können wir nicht wissen: obwohl er mit Gesandten dieser Stadt in Aetolien abgeschlossen wurde, können ätolische Gesandte vorher ebenso in Mytilene gewesen sein, wie solche zum Abschlusse der gleichlautenden Vereinbarung in Keos waren[6]). Jedenfalls passen diese identischen Verträge vollkommen in die Bestrebungen von 193. Das Jahr 193/192 ist für unsere Inschrift ausgeschlossen, da in demselben Damokritos Strateg der Aetoler war[7]); wir können also mit Sicherheit Pantaleon als Strategen des Jahres 194/193 ansehen; sein Vorgänger von 195/194 muss Alexander sein, den Waddington aus offenbar unzureichendem Grunde in das von uns dem Pantaleon zugewiesene Jahr gesetzt hat. Die Buchstabenformen stimmen zu unserem Ansatz: sie sind identisch mit denjenigen der zwischen den Jahren 222 und 205 liegenden lesbischen Inschrift *Bulletin de corr. hellén.* IV p. 434[8]); die sicher kurz vor 167 zu setzende Inschrift *C. I. Gr.* 2265*b* trägt einen etwas jüngeren Charakter, da sie nach Le Bas II 1905 Α hat.

Um die historischen Beziehungen hier zusam-

[4]) Ueber die Zeit s. Droysen, Hellenismus III 1 S. 442.

[5]) Ueber den Anfall vgl. ausser Livius noch Appian, Maced. 9, 9, 4. Polyb. 27, 6.

[6]) *στρα[ταγέοντος τοῦ δεῖνος,] πρεσβευσάντων ἐν Κέῳ . . .* heisst es in der Inschrift. Der Vertrag mit Teos kann hier nicht herangezogen werden, da derselbe nur einer in einer ganzen Reihe gleichartiger ist, welche dieser Staat damals abschloss.

[7]) S. die Liste bei Waddington zu Lebas *Asie* 85.

[8]) In der ganz gleichzeitigen Inschrift *Bulletin* VII p. 37 giebt freilich die Publikation Π, in der andern Γ, ein Unterschied, der recht deutlich beweist, wie unzureichend die Buchstabenformen für eine nähere Zeitbestimmung gewöhnlich sind, am meisten, wo unsere Kenntniss auf jedenfalls ungenügender, oft sogar unsorgfältiger Reproduction in Buchdrucktypen beruht.

menzustellen, sei gleich bemerkt, dass die Kämpfe im Peloponnes, die Z. 30f. erwähnt werden, die der Achäer gegen Nabis sein können. Wie freilich mytilenische Bürger dabei in Kriegsgefangenschaft kommen konnten, wissen wir nicht; es kann auf blossem Zufall beruhen, indem sie als Privatleute, in Geschäften oder zu irgend einem andern Zwecke, auf dem Kriegsschauplatze anwesend waren.

Z. 26. *διαμένει* ist Futurum, wie *ἔσται* Z. 27 beweist, das von demselben Worte *ὡς* abhängt. Da als 3. Person Pluralis Futuri bei Collitz 214 Z. 29 *ἐμμενέοισι* steht, ist in dieser das Tempuszeichen *ε* bewahrt, im Singularis mit der Endung contrahirt worden. — *δεύωνται*. Ueber *δεύω* = *δέω* (aus *δέϝω*) s. Meister S. 92.

Z. 27. *αὔτοισι*. Ueber die langen Formen des Dativ Pluralis der Wörter auf *ος*, die kurzen des Artikels (Z. 29 *τοῖς Διονυσίοισι*) s. Meister S. 164.

Z. 28/29 *Ἀβάντειον*, Z. 37 *Εὐσάμειος*. Ueber die patronymischen Adjectiva auf *ειος* Meister S. 92.

Z. 29. *αὔτοισι*, wie nach Bernardakis ausdrücklichem Zeugnisse auf dem Stein steht, ist Schreibfehler.

Z. 30/31. *ἐό[ντ]ων*. Die echt äolische Form vom Particip des Verbum substantivum ist *εἴς*, *ἔντος*, Feminin *ἔσσα*, s. Meister S. 171; doch steht *ἐόντων* auch in der dem 4. Jahrhundert angehörenden Inschrift Collitz 214 Z. 23.

Z. 31. *ἔπρασ(σ)ον*. Dass nur ein Sigma geschrieben ist, bezeugt Bernardakis ausdrücklich. — *ἐπὶ τὰ ἐξ[έ]πεμφθεν*: „das wozu sie abgesandt worden sind." Der Artikel ist relativisch gebraucht, wie auch Z. 35 *τό τε ἀνάλωσαν*, ein Gebrauch, der aus unseren Inschriften zwar bekannt, aber in denselben seltener ist als die Anwendung der gewöhnlichen Relativpronomina (Meister S. 168). — *ἐξέπεμφθεν*. Die kurzè Form der letzten Person der Präterita wird von den Grammatikern auch dem äolischen Dialekt beigelegt, doch fehlte es bisher in der literarischen und inschriftlichen Ueberlieferung an jedem Beispiel; s. Meister S. 187.

Z. 33. Das Sigma von *τοὶς* fehlt auf dem Steine, das von *εἰς (σ)τάλαν* vielleicht nur in der Abschrift. — Das letzte Wort der Zeile, von dem die Abschrift NEO giebt (das dritte Zeichen als unsicher) wird schwerlich etwas anderes als ‚Tempel' bedeuten; *παρὰ Αἰολεῦσιν ναὸς ναῦος* heisst es aber in der grammatischen Ueberlieferung (s. Gregor. Cor. ed. Schäfer S. 443), und so steht noch in der dem Anfange unserer Zeitrechnung angehörigen Inschrift *C. I. Gr.* 3524 (Collitz 311). Da die attische Form *νέων* ausgeschlossen ist, habe ich *νέον* gesetzt, ohne dafür einstehen zu wollen.

Z. 34. *τὸν ταμίαν τὸν ἔπι τᾶς διοικέσιος*. Interessant ist die Uebereinstimmung mit der Bezeichnung des obersten attischen Schatzamtes; hier ist der officielle Titel nur kürzer *ὁ (οἱ) ἐπὶ τῇ διοικήσει*.

Z. 35. *ἶρα* = *ἱερά* s. Meister S. 72.

Z. 36. *δράχμαις Ἀλεξανδρείαις*: Alexanderdrachmen nach dem von Alexander dem Grossen in sein Reich eingeführten attischen Fusse, damals der verbreitetsten Währung.

2.

Oberer Theil eines viereckigen Pfeilers, 52 Cm. hoch, 52 Cm. breit, 63 Cm. hoch.

ΟΜΠΗΙΟΝΜΑΚΡΕΙ
ΝΕΟΝΘΕΟΦΑΝΗΝ
ΟΥΑΤΤΟΡΟΥΙΡΟΝΤΑ
ΜΙΑΝΚΑΙΑΝΤΙΣΤΡΑΤΗ
ΓΟΝΠΟΝΤΟΥΚΑΙΒΕΙΘΥ
ΝΙΑΣΔΗΜΑΡΧΟΝΣΤΡΑ
ΤΗΓΟΝΔΗΜΟΥΡΩΜΑΙ
ΩΝΕΠΙΜΕΛΗΤΗΝΟΔΩΝ
Ν . Σ . ΠΡΕΣΒΕ

Π]ομπήιον Μακρεῖ-
νον] νέον Θεοφάνην,
κ]ουαττόρουιρον, τα-
μίαν καὶ ἀντιστρατη-
γὸν Πόντου καὶ Βειθυ-
νίας, δήμαρχον, στρατηγὸν
δήμου Ῥωμαί-
ων, ἐπιμελητὴν ὅδων,
. . . ., πρεσβε[υτὴν - - -

Die Ergänzungen sind von Herrn Bernardakis, der folgende Erläuterungen hinzufügt: „*Πομπήϊον Μακρεῖνον, εἴπερ ὀρθῶς συμπεπλήρωκα, λέγουσα ἡ ἐπιγραφὴ δηλοῖν ἴσως βούλεται τὸν ὑπατεύσαντα τῷ ἔτει* 164 p. Chr. *Ἴσως δέ τις οὐκ ἀπεικότως εἴποι τὸν Πομπήιον τοῦτον ἕλκειν τὸ γένος ἀπὸ Πομπηίας Μακρίνης τῆς ἐπὶ Τιβερίου, περὶ ἧς ἔπιθι* Taciti Annales VI, 18, *τῆς πρόπαππον ἐχούσης Θεοφάνην ἐκεῖνον τὸν Μυτιληναῖον τὸν καὶ συγγραφέα καὶ πολιτικὸν ἄνδρα (κατὰ Στράβωνα ἐν τῇ ιγʹ* p. 617. 618), *φίλτατον δὲ Πομπηίῳ τῷ Μάγνῳ. Ἐν τῷ τρίτῳ στίχῳ ἑλληνικοῖς γράμμασι τὸ ῥωμαϊκὸν quattuorvirum δηλοῦται.*" Wir möchten hinzufügen, dass die Familie des hier geehrten Mannes uns nicht zum ersten Male auf Inschriften von Mytilene begegnet: auf einem Archäologischer Anzeiger 1854 S. 515 von Newton veröffentlichten Steine wird der Gründer des Ge-

schlechtes, der berühmte Theophanes, als *σώτηρ καὶ εὐεργέτας καὶ κτίστας δεύτερος τᾶς πάτριδος* geehrt und ein Ehrendecret für die Enkelin eines *Μάρκος Πομπήιος Μακρῖνος Θεοφάννης* hat Kaibel *Ephem. epigr.* II S. 19 aus der Sammlung des Cyriacus herausgegeben. Wie Newton a. a. O. anführt, bestätigt eine mytilenische Münze mit der Aufschrift *Θεοφάνης θέος* die Nachricht des Tacitus, dass der Geschichtschreiber nach seinem Tode göttliche Ehren erfahren habe; daraus erklärt sich in unserer Inschrift der Ausdruck *νέος Θεοφάνης* als eine Form der Adulation, die den Nachkommen dem vergötterten Vorfahren gleichsetzt, wie *νέος Διόνυσος* und dgl.

MAX FRÄNKEL.

MISCELLEN.

HERMES ALS KIND.

(Tafel 9).

Das Köpfchen, von dem wir auf Tafel 9 zwei Ansichten in natürlicher Grösse geben — die eine, halb von der Seite genommene vor, die andere mit den von Herrn Possenti ausgeführten Ergänzungen —, befindet sich in Berlin in Privatbesitz. Ueber seine Herkunft ist näheres nicht zu ermitteln gewesen, als dass der frühere Besitzer es aus Italien mitgebracht hat; der Marmor ist pentelisch. Wie die Anwendung des Bohrers zeigt, stammt es aus späterer Zeit; die Arbeit ist aber von aussergewöhnlicher Trefflichkeit und es ist dem Künstler geglückt, die Formen eines wohlgenährten, etwa dreijährigen Kindes lebensvoll und wahr wiederzugeben und in dieselben den Ausdruck schelmischer Verschmitztheit zu legen.

Eigenthümlich ist eine Anzahl von Bohrlöchern, die an der Stelle angebracht sind, wo die einzelnen Löckchen sich über der Stirn von der Masse des Haares lostrennen. Obwohl sie regelmässig in einer Reihe angeordnet sind, können sie doch einen anderen Zweck als den einer Verstärkung der Schatten nicht gehabt haben; denn bis auf eines sind sie nicht tief genug, als dass sie zur Befestigung, etwa eines metallenen Haarbandes, das hinter dem Hute verschwindend gedacht wäre, gedient haben könnten.

Ausser seinem künstlerischen Werthe hat das Köpfchen auch einen gegenständlichen. Dargestellt ist unzweifelhaft Hermes, da die Ansätze beider Flügel auf dem Hute erhalten sind; eine statuarische Darstellung des Gottes in so jugendlichem Alter mit dem Flügelhut scheint aber bisher nicht bekannt zu sein. In einer Bronze der Uffizien [1]) trägt der in der Linken den Beutel haltende, in die Paenula gehüllte Mercur dieses Attribut, doch ist er hier, nach den Abbildungen zu urtheilen, zwar noch knabenhaft, aber doch in viel höherem Alter dargestellt.

MAX FRÄNKEL.

[1]) Zannoni *Reale Galleria di Firenze* Serie IV, Vol. 3, tav. 131. 132. Müller-Wieseler 28, 313 a.

ZU ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG 1885 TAFEL 1.

Die Provenienzangabe des vorzüglichen auf Tafel 1 abgebildeten Reliefs wird oben S. 6f. angezweifelt, aber die Bezeichnung „aus Kleinasien", die ich bei der Aufstellung des Objectes im kgl. Museum demselben beigab, beruht nicht allein auf der Aussage des Verkäufers; die technischen und stilistischen Eigenthümlichkeiten machen vielmehr für Jeden, der mit den Terracottafunden der letzten Jahre näher vertraut zu werden Gelegenheit hatte, die Herkunft aus Kleinasien und zwar speciell aus der an Terracotten so ergiebigen Gegend von Myrina und Kyme zur Gewissheit. Stilistisch hat unser Relief freilich noch seinen besonderen Charakter, der uns aber nicht irre machen darf. Nicht nur die strenge Haltung des Mädchens, auch die Figur des Hermes, namentlich sein Kopf und die Haartracht desselben, lassen die Einmischung von Zügen älteren Stils erkennen, die zum Uebrigen, besonders zu der ganz freien Gestalt des Charon im Contraste stehen und uns bewusst und beabsichtigt erscheinen. Seinem Gesammtcharakter nach ist das Relief indess von dem Gros der Terracotten jener Gegend nicht zu trennen; das bestätigen uns auch die Details wie die Modetracht der weiblichen Figur, die doppelte Gürtung des Chitons direct unter der Brust und um die Taille, und ihre Haaranordnung. Es kann demnach das Relief auch kaum älter als um den Anfang des dritten oder frühestens das Ende des vierten Jahrhunderts gesetzt werden. Archaisirende Elemente kommen in kleinasiatischen Terracotten dieser Zeit zuweilen vor.

Aber auch das andere Charonrelief, das S. 10 abgebildet ist und das ich zur Zeit als es noch im Besitze von Herrn Lecuyer war genau untersuchen konnte, stammt zweifellos aus Myrina. Die gerüchtweise Angabe „Tanagra" ist ganz werthlos; schöne Terracotten werden und wurden, namentlich bevor die kleinasiatischen Funde allgemeiner bekannt waren, im Kreise der Liebhaber bekanntlich immer gern als aus Tanagra stammend bezeichnet. Trotz der Verschiedenheiten von dem vorigen Relief werden beide Darstellungen wesentlich derselben Zeit angehören.

Eine dritte Gruppe mit Charon, Hermes und einem Mädchen, grösser und wesentlich abweichend von den beiden vorigen hatte ich vor kurzem im Kunsthandel zu sehen Gelegenheit; auch diese stammte aus jener Gegend Kleinasiens.

Ein weiteres Beispiel für die Benutzung der Motive attischer sepulcraler Kunst im Kreise der Terracotten von Myrina und Umgegend bietet eine grosse und prachtvolle Gruppe im Besitze des Herrn Baron L. Hirsch in Paris, die mehrere Figuren um ein Grabmal versammelt zeigt.

Berlin. A. Furtwängler.

BERICHTE.

ERWERBUNGEN DER K. MUSEEN IM JAHRE 1884.

I. Sammlung der Sculpturen und Abgüsse.

Indem ich mich auf die vollständigeren Berichte über die Gesammthätigkeit der Abtheilung, welche im Jahrbuche der kgl. preussischen Kunstsammlungen vierteljährlich erscheinen, berufe, gebe ich hier nur eine Uebersicht der Erwerbungen.

Die Haupterwerbung an **Originalen** waren die Sculpturen der Sammlung Saburoff, 64 Nummern, wie sie grossentheils bereits in der Publication dieser Sammlung von Furtwängler abgebildet sind. Als wichtigstes Stück mag die lebensgrosse Bronzestatue (ohne Kopf) eines Jünglings (nach F. Apollon) aus dem Meere bei Attika, eine Arbeit aus dem Anfang des 4. Jahrh. v. Chr. genannt sein, sodann die zwei attischen Marmorgrabstatuen sitzender Dienerinnen (4. Jahrh. v. Chr.), ausserdem namentlich zahlreiche andere attische Sepulcralsculpturen derselben Periode.

Nicht unerheblich waren auch die Zusendungen von Fundstücken der dritten pergameni-

schen Ausgrabungsperiode, wenn auch von Sculpturen nur Bruchstücke aufweisend, doch darunter so wichtige wie das, durch welches die bisher unbekannte Breite der Altartreppe bestimmt und damit in der Reconstruction des Monuments ein grosser Fortschritt gemacht werden konnte.

Herrn Grafen Tyskiewicz verdankt die Abtheilung als Geschenk die leider stark verstümmelte Porträtherme des Platon mit Inschrift aus Castellanischem Besitze.

Diese und einige unbedeutendere Erwerbungen von Originalen sind in dem eben zur Ausgabe gelangten Verzeichnisse der antiken Sculpturen (W. Spemann's Verlag) verzeichnet.

Ebenso ist der ganze Bestand der **Gipssammlung**, die Erwerbungen des Jahres 1884 eingeschlossen, aus dem soeben im Drucke fertigen Verzeichnisse der antiken Gipsabgüsse von Friederichs, neu bearbeitet von P. Wolters, zu ersehen.

Besonders erfreulich war, dass wir von vier sehr wichtigen, bisher der Abformung schwer zugänglichen Werken Abgüsse erwerben konnten, von der Ludovisischen Galliergruppe, welche den kgl. Museen doch am wenigsten fehlen durfte, von den delischen Sculpturen, unter denen allerdings besonders wichtige Stücke leider noch immer nicht in Abgüssen hergestellt sind, von dem thasischen Nymphenrelief im Louvre (Fröhner No. 9—11) und den Reliefs der Westseite am Grabdenkmal der Julier zu St. Remy (Glanum). Dieser letztgenannte Abguss durfte mit Erlaubniss des Herrn Bertrand über dem Gips des Museums zu St. Germain geformt werden. Ausser den beiden altgriechischen Reliefs vom Esquilin (*Bull. municipale* IX Taf. 14. XI Taf. 13) wurden sonst namentlich eine Anzahl von Abgüssen nach griechischen Porträtköpfen verschiedener Sammlungen unter Beistand der Herren Dilthey und Heydemann angeschafft.

Was von allen den genannten Erwerbungen in Abgüssen von den k. Museen zu beziehen ist, weist der zweite Nachtrag zum Verzeichnisse der im k. Museum verkäuflichen Gipsabgüsse (ausgegeben am 1. December 1884, W. Spemann's Verlag) nach.

Conze.

II. Antiquarium.

A. Bronzen.

Statuette eines gerüsteten Jünglings, der eben den Schild anlegt; streng-schöner Stil aus Italien. — Statuette eines nackten ausschreitenden Mannes, archaisch, aus Griechenland; Hydria aus Eretria mit Silensmaske. Beides aus der S. Saburoff. — Frosch mit altgriechischer Inschrift, aus der Peloponnes. — Grosser Henkel, an dem ein nackter Jüngling als Griff verwendet ist, spät etruskisch. — Zwei Geräthbeschläge in Form eines Giganten mit zwei Schlangenbeinen, archaisch, Italien. — Drei weibliche Votivfiguren, archaisch, etruskisch. — Kleines Rund mit zwei wappenhaft gegenüberstehenden Löwen in Relief, aus Kappadocien, Geschenk des Herrn Ramsay.

B. Terracotten.

Kleinasien. Grosse Gruppe eines Adlers, der eine allem Anscheine nach weibliche Figur in derselben Weise emporträgt, wie dies anderwärts mit Ganymed geschieht; aus der Gegend von Myrina.

Griechenland. Muse mit Kithara, aus dem Piräus.

Italien. a) Etrurien und Campanien. Eine Sammlung von Stirnziegeln archaischen Stils, meist sehr wohl erhaltene Stücke; auch einige spätere Stirnziegel. — Thronsessel und Canopus aus Chiusi, ersterer mit eingeritzter Ornamentik. — Kleinere campanische Figuren späteren Stils, u. A. eine Gauklerin.

b) Tarent. Grössere Sammlung, die mehrere Hauptstücke enthält, so ein grosses vollständig erhaltenes Exemplar des gelagerten Mannes im archaischen Stile; mehrere vorzügliche Köpfe des archaischen und besonders des streng-schönen Stils. Mehrere Stirnziegel.

C. Vasen.

Die ganze Sammlung Saburoff, die wichtigste Erwerbung dieses Jahres, ca. 100 Stück aus Griechenland stammender Vasen; alle wichtigeren Stücke werden in dem Werke „die Sammlung Saburoff" publicirt; auch sind sämmtliche bereits in meinem neuen Vasenkataloge beschrieben. — Der letztere enthält auch die Beschreibung der übrigen Erwerbungen dieses Jahres; es sind das namentlich Stücke aus der Sammlung Castellani (besonders No. 2635. 4033. 3983. 3912. 4026). Ferner das merkwürdige Gefäss No. 3984; die Fragmente des Epilykos 4041; der Krater mit der aufsteigenden Kore (2646); endlich die feine Kanne mit Demeter und Kore (4053).

D. Gemmen und Edelmetalle.

Archaische Fibel und Diadem von Gold aus Athen (abg. Arch. Ztg. 1884 Taf. 9, 3. 10, 1). — Goldener Fingerring, glatt, mit Höhlung für einen

Stein; wahrscheinlich zum Vettersfelder Goldfund gehörig. — Fränkischer Goldschmuck aus einem Grabe bei Rheims, Vermächtniss Sr. kgl. Hoheit des Prinzen Carl von Preussen. — Viereckiger dunkler Stein mit vertieftem Bilde an sechs Seiten (Thiere), sehr alterthümlich, aus Cypern. — Fünf der sog. „Inselsteine“ aus Kreta. — Carneol, Scarabäoid: schlafender Negerknabe, strengen Stils, aus Griechenland.

E. Varia.

Die auf dem Hunsrück gefundene Elfenbeingruppe eines nackten Mannes, der einen anderen auf dem Rücken trägt (H. Knebel, *de signo eburneo nuper effosso*), Geschenk des Herrn Suermondt. Nach Ansicht des Unterzeichneten ist die zwar vorzüglich gearbeitete Gruppe kein antikes Werk. — Mosaikbild der Britannia mit der Inschrift BPITANNIA, Brustbild mit Thurmkrone und Schleier, von Biredschik am Euphrat; von einem Fussboden, von dem andere Stücke bereits 1876 erworben waren; Geschenk des Herrn Pressel in Wien. — Ein Bleibarren von 32 Kilo, 913 Gramm Gewicht, aus Carthagena; mit drei Stempeln: M·RAI·RVFI, dann ein Caduceus, dann FER, Geschenk Sr. kais. u. kgl. Hoheit des Kronprinzen.

A. Furtwängler.

FESTSITZUNG DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS IN ROM.

Rom, 17. April. Anknüpfend an die eben erfolgte Publication des Werkes von Gaetano Marini über die antiken Doliarinschriften gab Herr Dr. Dressel eine kurze Uebersicht über die stadtrömischen Ziegeleien der Kaiserzeit. Er wies nach, dass während der allerersten Kaiserzeit die Fabrication der Ziegel in Rom und Umgegend fast ausschliesslich von Privatunternehmern betrieben wurde, bis das kaiserliche Haus durch Anlage von Ziegeleien auf eigenem Boden allmählig einen Theil dieses Industriezweiges an sich zu bringen suchte. Noch gegen Ende des 1. Jahrhunderts ist eine reiche und angesehene Privatfamilie, die der Domitier, im Alleinbesitz fast aller römischen Ziegeleien; von da an bezeichnen die Ziegelstempel immer häufiger Kaiser und Kaiserinnen als Besitzer von Oefen und Prädien, auf denen allerlei Ziegelwerk gefertigt wird. Trotzdem lässt sich mit Sicherheit nachweisen, dass die Kaiser keineswegs die Absicht des Monopols verfolgten: waren doch eine Menge Oefen im Besitze von Leuten aus der Nobilität und vieler hochgestellter Beamten und einflussreicher Personen, denen die Kaiser gewisse Rücksichten schuldig waren.

Die politischen Ereignisse seit dem Beginn des 3. Jahrhunderts haben auf die Fabrication des Ziegelmaterials einen entscheidenden Einfluss. So verschwinden die Ziegelstempel mit Septimius Severus und Caracalla und treten erst während der Neugestaltungsperiode unter Diocletian und Constantin wieder auf: freilich in ganz anderer Gestalt und mit ganz anderen Formeln als früher. Den letzten Abschnitt bilden die Dachziegel mit den Namen des Theoderich und Athalarich.

Der zweite Theil des Vortrages besprach die Ziegelstempel als werthvolles Hilfsmittel für die chronologische Bestimmung der antiken Gebäude. Nur ein geringer Theil der Stempel trägt die Bezeichnung des Jahres, in welchem die Ziegel angefertigt sind, andere lassen sich nur annähernd einem bestimmten Zeitabschnitt zuweisen. Die Consuldaten beginnen mit dem Jahre 110. Unter Hadrian erreicht die Ziegelfabrication die höchste Blüthe, zumal im Jahre 134, demselben, in welchem der Kaiser von seinen Reisen definitiv nach Rom zurückkehrte. Mit dem Jahre 164 hört die Bezeichnung des Datums auf den Stempeln plötzlich auf und verliert sich für immer. Die plötzliche Unterbrechung führte der Vortragende auf die grosse Pest zurück, welche, aus dem Orient im Jahre 162 eingeschleppt, in Rom ungefähr 167 ausbrach und auf lange Zeit die Gewerbthätigkeit lähmte.

Herr Professor Jordan aus Königsberg sprach darauf über die von ihm in den letzten Tagen wieder aufgenommene Ausgrabung des Vestatempels und legte einen Plan desselben im Grundriss und Durchschnitt vor. Auf einem mächtigen, runden Unterbau aus braunem Tuff liegt zunächst im Innern eine schmale Schicht von kleinen Marmorstücken und über dieser eine zweite, etwa einen Meter dicke aus Ziegeln und gelben Tuffstücken, welche kreisförmig einen Erdkern umgiebt. Von dem unteren Theile dieses Baues gehen nach

Westen die Reste einer Stufenreihe aus. Dieser Umstand hatte den Vortragenden schon früher zu der Vermuthung veranlasst, dass die gelbe Tuffschicht nicht zu der ursprünglichen Anlage gehöre; mehrere jetzt ausgeführte Bohrungen haben diese Vermuthung zur völligen Gewissheit erhoben. Einmal ist diese obere Schicht nicht stark genug, um die Säulen und die Cellamauer zu tragen, dann fehlt aber auch der Raum für eine Stufenreihe, welche bis auf die jetzige Höhe hinaufgeführt haben könnte. Die erhaltenen Reste zeigen ein nur für drei bis fünf Stufen genügendes Profil, während im anderen Falle zwölf bis fünfzehn Stufen nöthig gewesen wären. Es ist daher anzunehmen, dass die spätere Erhöhung frühestens im 6. oder 7. Jahrhundert aufgeführt ist, der Zeit, bis zu welcher der Tempel bestand. Schwieriger ist die Frage nach dem architektonischen System des Tempels. Ein Versuch, den Durchmesser des Rundbaues nach den Maassen der vorhandenen Cassetten des Peristyls zu bestimmen, führte zu keinem sicheren Resultat, da ihre Erhaltung eine zu mangelhafte ist; dagegen lässt der Umstand, dass im Innern der Substruction sich nichts findet, worauf der obere Bau hätte basirt sein können, nur die Möglichkeit, dass Säulen und Mauern von den Tuffparallelepipeden getragen wurden, welche radienweise den unteren Theil des Fundamentes durchziehen. Demnach ergiebt sich für den runden Oberbau ein Durchmesser von vierzehn bis fünfzehn Metern.

Hieran knüpfte der Vortragende eine Bemerkung über die Tracht der Vestalinnen. Ein lateinischer Grammatiker spricht von den ‚*sex crines*', welche ihren Kopfschmuck bildeten. Durch die Ausgrabungen sind vier unverschleierte Köpfe von Vestalinnen bekannt geworden, und alle diese tragen oberhalb der Stirn sechs Binden, welche aus Haaren oder Wolle geflochten sind.

Als weiteres Resultat der neuesten Ausgrabungen ist hervorzuheben, dass die Bäckerei, die Cisterne und die Vorrathskammer der Vestalinnen aufgedeckt sind. In der letzteren fand man an der Hinterwand im Boden eingegraben drei grosse Vorrathsgefässe aus Thon und in einem derselben eine grosse Schale und einen kleinen Krug aus demselben Material, zwar der Technik nach aus der späteren Kaiserzeit, aber in der Form der ältesten Gefässe. Der Vortragende vermuthete, dass sie für die ‚*mola salsa*' benützt worden seien. Endlich haben sich im Westen bei den Stufen der Tempeltreppe die gut erhaltenen Reste einer Art quadratischen Brunnens gefunden. Er wird durch sieben mächtige, gut behauene Peperinblöcke gebildet, welche ihn auch nach unten zu völlig abschliessen, und ist etwa einen Meter breit und 2,07 Meter tief. Es scheint, dass diese Grube zur Aufbewahrung des heiligen Tempelkehrichts, des '*stercus Vestae*' diente, welcher einmal in jedem Jahre herausgenommen und nach dem *clivus Capitolinus* gebracht wurde.

Herr Professor Mommsen besprach eine vor wenigen Tagen in Pratica, dem alten Lanuvium gefundene Inschrift. Dieselbe bezieht sich auf einen schon aus einer pompejanischen Inschrift (Wilmanns 1746) bekannten Mann aus der Zeit des Claudius, Sp. Turranius Proculus Gellianus, welcher eine Anzahl merkwürdiger priesterlicher Aemter bekleidete. Er war u. A. *pater patratus populi Laurentis foederis ex libris Sibyllinis percutiendi cum p. R.*, ferner *sacrorum principiorum populi Romani Quiritium nominisque Latini quai apud Laurentum coluntur flamen Dialis,* lauter Priesterthümer, die uns in die Urzeit Roms zurückführen. Die Inschrift ist zwar fragmentirt, aber mit Sicherheit zu ergänzen. Der Zeit nach steht sie etwas vor der pompejanischen: sie gehört noch in die letzten Regierungsjahre des Tiberius.

Herr Professor Henzen legte eine in der Nähe des *Monte Testaccio* gefundene Inschrift in einem Abklatsche vor, welche von den Mitgliedern eines *collegium salutare* dem *numen domus Augustae,* dem Aesculapius und der Salus geweiht ist. Interessant ist dieselbe zunächst durch die Erwähnung der *praedia Galbana.* Diese stehen ohne Zweifel in Beziehung zu den *horrea Galbiana*, welche, wie aus früheren Funden bekannt ist, am Tiber unter dem Abhange des Aventin, also in der Nähe des Fundortes unserer Inschrift lagen. Es waren dies Getreidemagazine, welche Augustus für die Versorgung eines Theiles der Stadtgarnison *(cohortes urbanae tres)* einrichtete, und welche ihren Namen von einem Sulpicius Galba erhielten. Da die Dedicanten nun, wie die Inschrift besagt, einen Platz von dem *procurator rationis patrimonii* angewiesen erhalten hatten, so müssen die *praedia* zum Domanialgut des Kaisers gehört haben. Das *numen domus Augustae* findet sich höchst selten und mit einer einzigen Ausnahme (C. I. L. VIII 4199) nur auf stadtrömischen Denkmälern, welche meist mit der kaiserlichen Dienerschaft in Verbindung stehen. Das *collegium salutare,* zu welchem sich die Weihenden vereinigt haben, ist die Bezeichnung einer

in den ersten Jahrhunderten der Kaiserzeit häufigen Genossenschaft, deren Mitglieder durch gemeinsame Beiträge eine Begräbnisskasse zusammenbrachten. Das unsrige hatte ausser einem Vorstand von drei Personen drei als *immunes* bezeichnete Ehrenmitglieder und 53 zahlende Mitglieder (*plebs*). Was die Zeit der Inschrift betrifft, so fehlen directe Angaben, doch lässt sich aus den Namen und anderen Indicien schliessen, dass sie etwa in die hadrianische Periode gehört.

Der Vortragende machte sodann die Mittheilung von einer dem Institut zu Theil gewordenen werthvollen Schenkung. Herr Baron von Platner, der schon gelegentlich des Institutsjubiläums 1879 seine reiche Bibliothek italienischer Staaten- und Städtegeschichten als Geschenk übermacht hatte, hat jetzt eine zweite Sammlung desselben Inhalts geschenkt, welche, mit der ersten vereinigt und mit dem Namen des verdienten Stifters bezeichnet, als besondere Abtheilung der Institutsbibliothek aufgestellt wird. Das Institut besitzt in dieser jetzt über 6000 Bände zählenden Abtheilung eine so reiche und vollständige Sammlung auf diesem Gebiete wie sie sonst schwerlich anzutreffen sein wird.

Der Vortragende schloss mit den Worten des Dankes an diejenigen, welche durch ihre Theilnahme an den Sitzungen dazu beigetragen haben, dass der alte Zweck unseres Instituts erreicht werde, einen wissenschaftlichen Sammelpunkt zu bilden für die in Rom weilenden Gelehrten, namentlich Deutsche und Italiener.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 5. Mai. Eingegangen waren u. A. Hauck, die Grenzen zwischen Malerei und Plastik; Pervanoglu, Corcyra; *Papers of the american school at Athens;* Imhoof-Blumer, Griechische Münzen aus Klagenfurt; Schreiber, Röm. Fundberichte; Six, *de Gorgone;* Hirsch, *De nominibus oppidorum Phrygiae*; Ziemann, *De anathematis Graecis*; Bruchmann, *De Apolline et Minerva diis medicis.* — Herr Adler besprach die Befestigungen von Troia, Tiryns und Mykenae. Er suchte an den Mauern und Thoren von Troia die Existenz des Flankirungssystems, welches Hauptmann Steffen für die heroische Zeit geläugnet hat, nachzuweisen, hob für Tiryns die musterhafte Ausnutzung des Platzes und die merkwürdigen Mauerprofile hervor und sprach für Mykenae auf Grund der Ausgrabungsberichte und eigener Untersuchungen die von ihm schon früher geäusserte Ansicht aus, dass die von Dr. Schliemann aufgedeckten Burggräber älter seien, als die gleichzeitig mit dem Löwenthore erbaute südliche Ringmauer. — Herr Hübner legte den soeben von ihm herausgegebenen Band der *Exempla scripturae epigraphicae Latinae* vor, welcher eine Ergänzung zum *Corpus Inscr. Lat.* bildet und die Paläographie der lateinischen Inschriften aus der Zeit von Cäsars Tod bis auf Justinian durch 1200 ausgewählte Proben der verschiedenen Schriftarten erläutert. Ausführliche Prolegomena legen die Besonderheiten derselben dar. Die Beispiele selbst, nach Papierabdrucken der Originale zinkotypirt, sind in die zwei Hauptgruppen der monumentalen und der urkundlichen Schrift gegetheilt und innerhalb dieser nach chronologischen Gesichtspunkten geordnet. Drei Register beschliessen das Werk, welches hoffentlich dazu beitragen wird, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf die paläographische Seite der Inschriftenkunde zu lenken. — Herr Furtwängler legte Abgüsse eines neuerdings vom königl. Antiquarium angekauften Skarabäus aus Orvieto vor, der sowohl durch seine streng alterthümliche und sehr sorgfältige Arbeit, als auch durch die Darstellung, in welcher der Vortragende den vom Pfeil des Apollo getroffenen Tityos erkannte, von Bedeutung ist. Ferner legte derselbe eine Zeichnung nach einem Skarabäus im Privatbesitz vor, dessen Bild er als Prometheus deutete, der von Hephästos angeschmiedet wird. — Herr Curtius besprach das jüngst in Athen gefundene und von Kumanudes in der Ephemeris veröffentlichte Psephisma aus dem Archontat des Antiphon (418 v. Chr.), welches für die Topographie wie für die Geschichte der Kulte von hervorragender

Wichtigkeit ist. Die Urkunde bezieht sich auf die Verpachtung des „Heiligthums des Kodros und des Neleus und der Basile", welches in einer von einem Graben durchflossenen Niederung lag, zum Zweck seiner Wiederherstellung. Der Pächter soll über den Graben und alles Regenwasser eines Bezirks verfügen, dessen vier Grenzen genau angegeben sind. Derselbe lag danach im Quartier Limnä, das durch den nach dem Ilisos geführten Graben entwässert wurde, so dass das Heiligthum in der Gegend des jetzigen Militärhospitals zu suchen ist. Von den drei Inhabern desselben wird Neleus auch allein, und nach ihm das Ganze Neleïon genannt, also ein Heroon des Sohnes des Kodros, des Gründers der ionischen Städte. Vermuthlich ist diese Stiftung, welche die Beziehungen zwischen Athen und Ionien so stark betont, in der Zeit des Themistokles erfolgt, als es sich um die Betheiligung am ionischen Aufstand handelte. In der „Basile" erkennt der Vortragende eine Personification des alten Königthums (*Βασιλῆ*, so auch die besten Handschriften im Anfang des platonischen Charmides), von der sich Spuren auch in dem Volksmärchen von Basileia, der Uranostochter, der Erzieherin ihrer jüngeren Geschwister, finden. Wahrscheinlich waren nach einheimischer Ueberlieferung auch Kodros' Ueberreste von dem Platze, wo er gefallen, hierher gebracht worden, wie ja das Kodros-Epigramm (Kaibel 1083) auch beide Stätten unterscheidet und mit dem Ende des Königthums die Gründung der Dodekapolis von Ionien verknüpft. [Vgl. die Ausführungen des Herrn Vortragenden in den Sitzungsberichten der Akademie der Wissenschaften 1885 S. 437 ff. mit einer die Lage des Heiligthums darstellenden Kartenskizze des Herrn Kaupert.]

Sitzung vom 2. Juni. Eingegangen waren u. A. Ebers, Richard Lepsius; Benndorf, Ueber eine Statue des Polyklet und Blümner, Westliches Giebelfeld des Parthenon (beides aus der Festschrift für Anton Springer); Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf antiken Münzen hellenischer und hellenistischer Völker (von Herrn Weil mit erläuternden Bemerkungen begleitet). — Herr O. Richter sprach über die Topographie des Palatin, dessen Gebäude besonders schwierig zu bestimmen sind und sich bisher die willkürlichsten Benennungen haben gefallen lassen müssen, weil jede inschriftliche oder anderweitige Beglaubigung fehlt. Als Beispiele hierfür wurden angeführt der sog. Caligulapalast, der frühestens aus der Zeit Domitians, wahrscheinlich aber erst aus der Traians stamme, und ein Complex anscheinend uralter Gebäude an der S. W. Ecke des Palatin, die bisher 'Haus des Romulus' u. s. w. genannt wurden, in der That aber ganz junge, aus und über den Trümmern der alten Befestigungsmauer errichtete Bauten sind. Auf die litterarisch bekannten Tempel des Palatin eingehend, erläuterte der Vortragende ausführlich die Lage der *aedes Magnae Matris*. Er ging aus von einer topographischen Analyse des Nordrandes des Palatin, östlich vom Titusbogen, stellte fest, dass die *Torre Cartularia* auf den Trümmern eines grossen Tempels errichtet gewesen sei, und dass längs der *sacra via* zwischen der Strasse und jenem Tempel eine Säulenhalle gelegen habe, die vermuthlich den Vorhof desselben umgab. Durch Erläuterung des bekannten Reliefs, welches Gebäude an der *sacra via* darstellt, wurde sodann dargethan, dass der gefundene Tempel derjenige der *Magna Mater* sei, ein Resultat, welches seine Bestätigung u. A. in der Orientirung der Ruine und der Beschreibung der Oertlichkeit bei Martial (I, 70) findet. — Herr Curtius legte die wohlgelungenen Photographien vor, welche Herr Frisch von der Ostfront und dem Westgiebel des olympischen Zeustempels nach den im Olympia-Museum aufgestellten Modellen angefertigt hat. Von dem Westgiebel sind zwei Aufnahmen gemacht worden, die eine mit allen 21, die andere — unter Weglassung der beiden Nymphen rechts und links — mit 19 Figuren. Bei einer Vergleichung beider Ansichten erscheint die letztere vortheilhafter; man vermisst nichts, das Gedränge und die unangenehme Wiederholung zweier liegender Frauen an jedem Giebelende wird vermieden. Die beiden einander vollkommen gleichen und im Stil von den übrigen Figuren abweichenden Nymphen sind überflüssig. — Herr Trendelenburg versuchte, obwohl er die Archäol. Ztg. 1884 S. 213 von Herrn Puchstein gegebene Berichtigung anerkannte, die Beziehung des Schlangengefässes im pergamenischen Altarfriese auf den Kreis der Heilgötter festzuhalten, da das Schlangengefäss auf Mysteriendienst hinweise. [Vgl. Wochenschrift für klassische Philologie 1885 S. 952.]

Sitzung vom 7. Juli. Aufgenommen wurde Herr Professor O. Hirschfeld, ausgeschieden ist Herr Generalmajor Bergius. Eingegangen waren u. A.: Pöhlmann, die Uebervölkerung der antiken Grossstädte; G. Hirschfeld, Paphlagonische Felsengräber; H. Lewy, Altes Stadtrecht von Gortyn. — Herr Furtwängler berichtete über neue Aus-

grabungen in Cypern auf Grund von Mittheilungen des Herrn Ohnefalsch-Richter, welcher sich schon seit mehreren Jahren durch gewissenhafte Beobachtung und Leitung von Ausgrabungen auf Cypern um die Alterthumskunde dieser Insel grosse Verdienste erworben hat. Vor Kurzem hat Herr Richter bei Dali ein Heiligthum ausgegraben, das nach den darin geweihten Statuen, weiblichen bekleideten Figuren, die meist eine Blume an die Brust drücken, der Aphrodite gehört zu haben scheint. Fast alle sind in alterthümlichem Stile gearbeitet und zeigen theils den ägypto-phönikischen Typus, theils den eigenthümlichen lokalcyprischen, theils den griechischen des alten und des entwickelt archaischen Stils. Ferner berichtete der Vortragende über die Resultate, die er aus den sehr reichhaltigen und überaus dankenswerthen Mittheilungen Herrn Richters über die Geschichte der ältesten Keramik auf Cypern ziehen konnte. Es lassen sich jetzt zwei grosse Gruppen in den altcyprischen Gräbern mit Vasen scheiden: die ältere entbehrt jedes phönikischen Einflusses, die Gefässe sind ohne Drehscheibe gemacht und nur linear verziert; die andere enthält die phönikisirenden Gefässe. Ein genauer Bericht Herrn Richters über 11 von ihm geöffnete Gräber der ersteren Gruppe wurde nebst den zugehörigen Photographien vorgelegt. — Schliesslich berichtete der Vortragende kurz über die von ihm besuchte Auction der Bronzen der Sammlung Gréau in Paris im Juni d. J. und verweilte etwas länger bei der im Kataloge von Fröhner pl. 20 abgebildeten, jetzt im Berliner Museum befindlichen Statuette des Apollon wegen ihrer unverkennbaren Verwandtschaft mit der grossen Bronzestatue der Sammlung Saburoff, deren Deutung auf Apollon durch die neue Statuette eine wesentliche Bestätigung empfangen zu haben scheint. Die Attribute sind unwesentlich verschieden: letztere hielt offenbar Bogen und Pfeil in der Linken, in der Rechten einen Lorberbüschel; die Saburoff'sche wahrscheinlich den Pfeil in der rechten und den Bogen in der andern Hand. — Herr Robert legte die Photographien von sechs vor Porta Salara in Rom in einer Grabkammer gefundenen, durch hohen Kunstwerth ausgezeichneten Sarkophagen vor und knüpfte daran einige Bemerkungen über die in der ersten Häfte des 2. nachchristlichen Jahrhunderts gebräuchlichen Sarkophag-Typen. — Herr Curtius machte Mittheilung über eine von Herrn Purgold aus Olympia eingeschickte, von ihm neuerdings gefundene Siegerinschrift, welche dem Postament des von Pausanias VI 3,2 erwähnten Messeniers Sophios angehörte. — Herr Adler gab zu seinem letzten Vortrage über die Befestigungen von Troia, Tiryns und Mykenä wesentliche Ergänzungen, welche durch die jüngst vollendeten Ausgrabungen auf der Burg von Tiryns gewonnen worden sind. Dieselben beziehen sich auf die Entdeckung von zahlreichen, in den starken Ringmauern angelegten Räumen, welche durch Galerien unter einander und mit dem Palaste verbunden waren und sicherlich als Magazine, Kasematten und Cisternen gedient haben. Besonders wichtig erscheint die Aufdeckung einer Treppe von 65 Stufen, welche den geheimen Burgeingang gebildet hat.

Bericht

über die Thätigkeit des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts vom 1. April 1884 bis 1. April 1885.

Die regelmässige Plenarversammlung der Centraldirection fand vom 7. bis 10. April 1884 statt; in ihr fanden unter Anderem die Mitgliederernennungen statt. Es wurden zu ordentlichen Mitgliedern ernannt: in Deutschland Herr Puchstein; in Frankreich die Herren Homolle und Héron de Villefosse; in Holland Herr J. P. Six; in Italien Herr Ghirardini; in Oesterreich Herr Klein; in England Herr Ramsay; in der Türkei die Herren Maspero in Cairo, Joh. Mordtmann in Constantinopel. Zu correspondirenden Mitgliedern wurden ernannt: in Deutschland die Herren Ohlenschlager in München, Arnold in Kempten, Hammeran in Frankfurt a. M., Keller in Mainz; in Amerika Herr Jos. Th. Clarke in Boston, Herr J. R. Sterrett aus Lexington und Frau Lucy Mitchell in New-York; in Frankreich die Herren Bladé in Agen, de la Blanchère in Algier, Cagnat in Douay, Duchesne in Paris, Poulle in Constantine und Sacaze in St. Gaudant; in England die Herren Jebb in Glasgow, Hodgkin in Newcastle und Nichols in Lawford Hall; in Italien die Herren Piccolomini in Pisa, Promis in Turin, Martinelli in Anagni, Cicerchia in Palestrina, Ferri

in Florenz, Tamponi in Terranuova-Pausania, sowie die Herren Dümmler, Hülsen, Kroker, Meier und Richter, zur Zeit in Rom; in Oesterreich die Herren Schneider in Wien und Gelcich in Ragusa; in den ottomanischen Staaten die Herren Delattre in St. Louis de Carthage, Nikephoros, Erzbischof von Methymna, in Kalloni, Fontrier in Smyrna und Stamatiadis in Samos; in Portugal Herr Colcho in Lissabon; in Russland Herr Korrolkow in Orel; in Spanien Herr Mélida in Madrid.

Für die Reisestipendien wurden erwählt und erhielten die Bestätigung des auswärtigen Amts die Herren Dümmler, Köpp, Marx, Rossbach und für das Stipendium der christlichen Archäologie Herr Moritz.

Die archäologische Zeitung, die *Ephemeris epigraphica*, die römischen *Monumenti*, *Annali* und *Bullettino*, die Mittheilungen des athenischen Zweiginstituts haben ihren Fortgang genommen, wenn auch das Erscheinen der *Monumenti* und *Annali* sich etwas verzögerte.

Bei dem römischen Zweiginstitute wurde namentlich die ständige Beobachtung der pompejanischen Entdeckungen und der etruskischen Funde fortgesetzt, in Orvieto auch eine kleine Ausgrabung unternommen.

Die römische Bibliothek des Instituts wurde ausser den regelmässigen Anschaffungen durch Schenkung einer Photographiensammlung von Herrn des Granges und von Seiten des Herrn von Platner durch die werthvolle Schenkung bereichert, durch welche die bereits früher dem Institute zugewendete Platner'sche Sammlung italischer Städtegeschichten eine äusserst erwünschte Vervollständigung erhalten hat.

Von dem athenischen Zweiginstitute gingen im Laufe des Rechnungsjahres namentlich zwei grössere Unternehmungen aus, eine Ausgrabung an der Stelle des Tempels von Sunion und eine Bereisung der Insel Creta. Die Ausgrabung leitete Herr Dörpfeld, die Bereisung unternahm Herr Fabricius; das am meisten in die Augen fallende Ergebniss der kretischen Reise war der Fund der grossen Inschrift von Gortys, an welchem der italienische Reisende Herr Halbherr wesentlichen Antheil nahm.

Von den Unternehmungen der Centraldirection führte Herr Michaelis das Repertorium in diesem Jahre noch fort, Herr Kekulé mit Herrn Otto die Sammlung der antiken Terracotten, Herr Robert mit Herrn Eichler die der römischen Sarkophage, Herr Körte die der etruskischen Urnen und Spiegel; für die Fortsetzung der Wiener Sammlung der griechischen Grabreliefs waren namentlich Herr Kieseritzky in St. Petersburg und Herr Postolakkas in Athen thätig; die kartographische Aufnahme von Attika nahm unter Leitung der Herren Curtius und Kaupert durch die Herren Eschenburg, von Twardowski, von Zieten und Wolff ihren Fortgang.

Es erschienen der zweite Band der antiken Terracotten, Sicilien umfassend, das zweite und dritte Heft der Fortsetzung der etruskischen Spiegel, das dritte Heft der attischen Karten. Die testamentarisch verordnete Herausgabe der Iwanoff'schen Darstellungen aus der heiligen Geschichte schritt bis zur Ausgabe des zehnten Heftes, mit welchem das neue Testament abgeschlossen ist, vor; es wird nunmehr das alte Testament folgen.

Ein Erlass Sr. Durchlaucht des Herrn Reichskanzlers vom 9. März d. J. hat die Centraldirection aufgefordert, eine in Zukunft weiter als hisher gehende Anwendung der deutschen Sprache in den Publicationen und bei den öffentlichen Sitzungen des römischen Zweiginstituts herbeizuführen.

NACHTRAG ZU S. 101.

Herr Dr. A. Herzog, der auf meine Bitte die Originalplatte kürzlich untersucht hat, schreibt mir: „einen Puntello an der betreffenden Stelle anzunehmen zwingt nichts; der Marmor ist hier nur etwas tiefer und rundlicher zerfressen, wie an vielen Stellen. Gegen Stab oder Dreizack spricht die fest geschlossene Hand.“

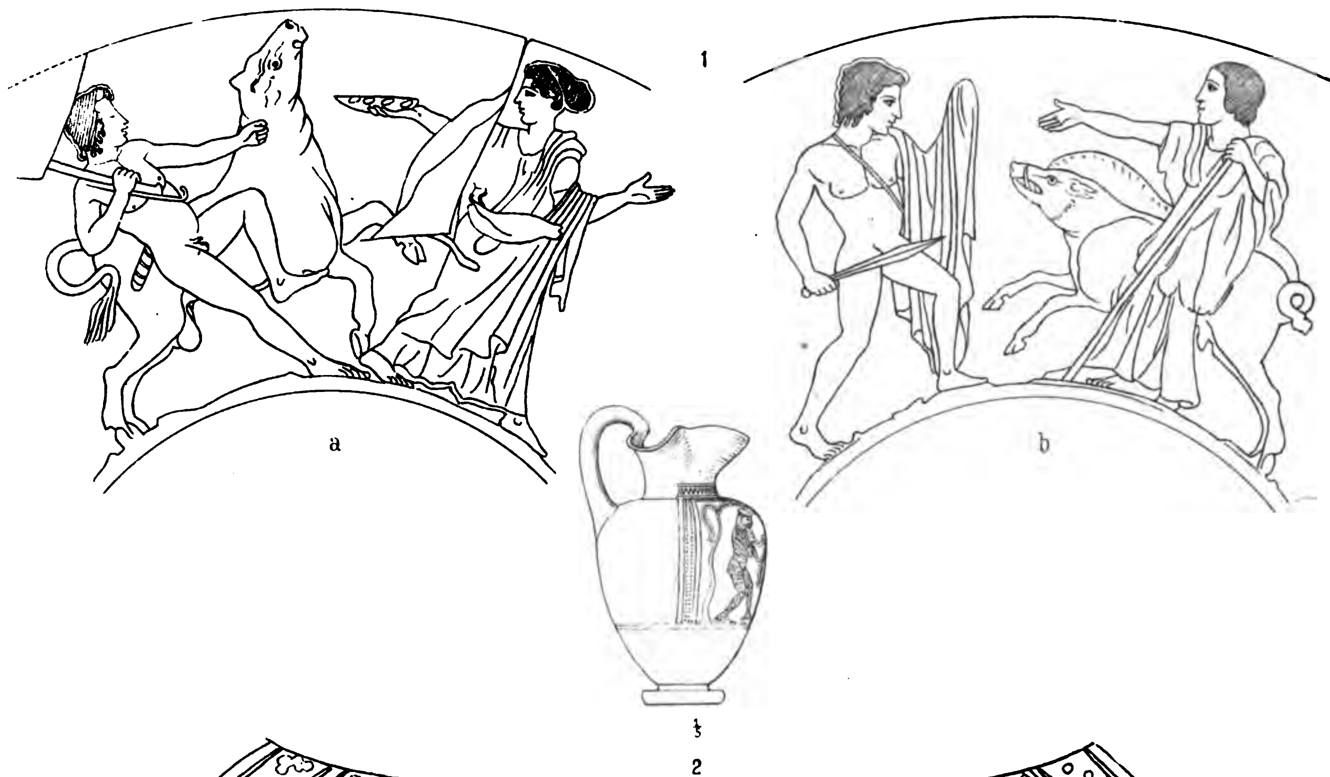
F. von Duhn.

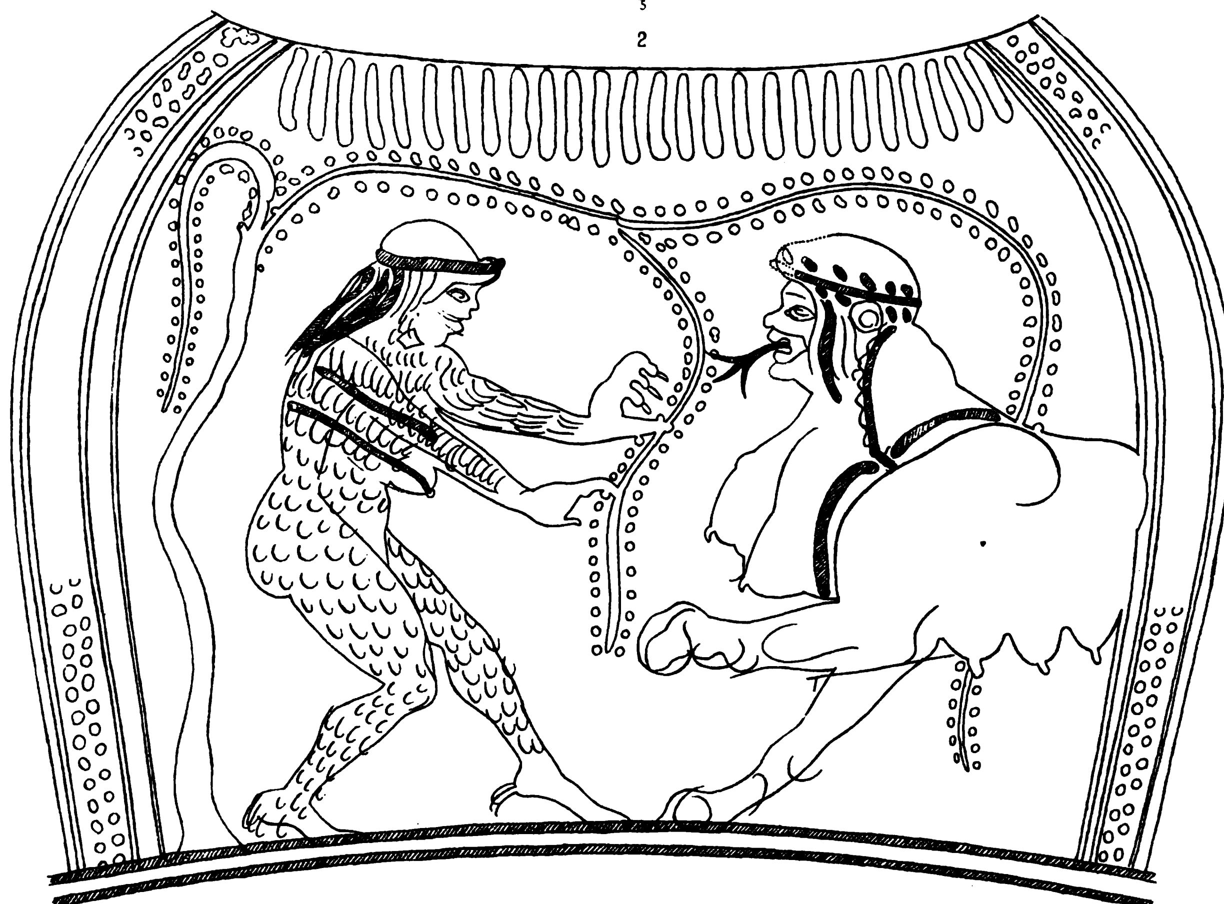


HERAKLES UND ACHELOOS

S.F. AMPHORA DES BRITISH MUSEUM

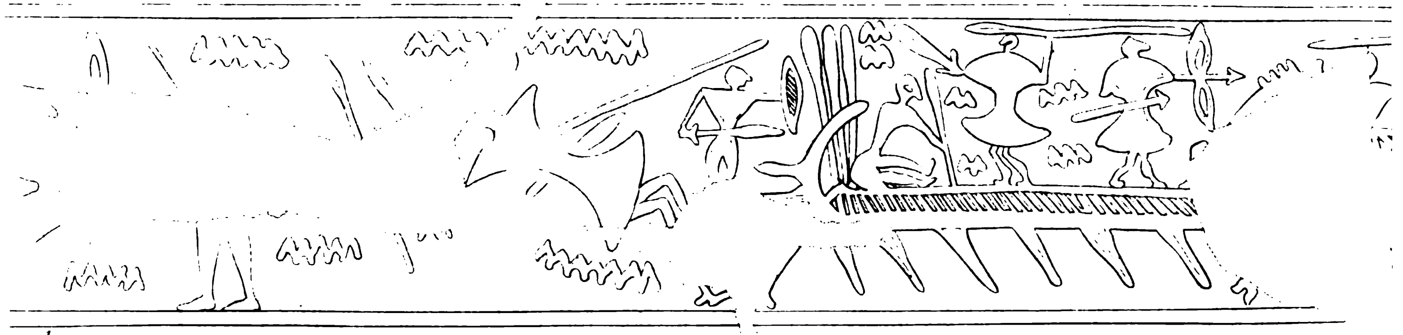
Lith Inst. v W Greve, Kgl Hoflith. Berlin

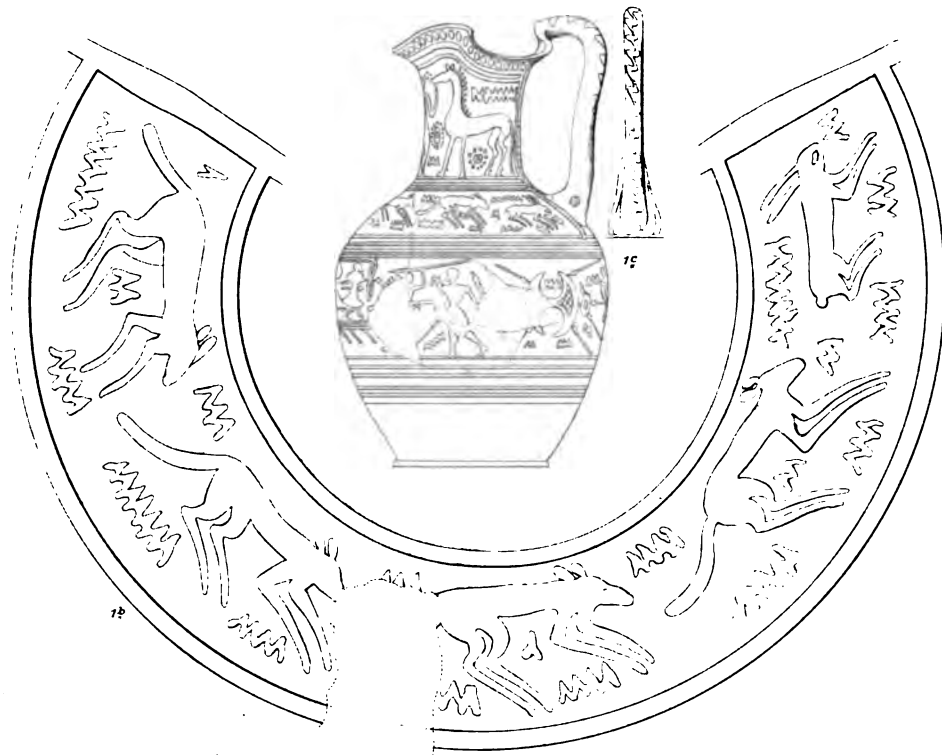


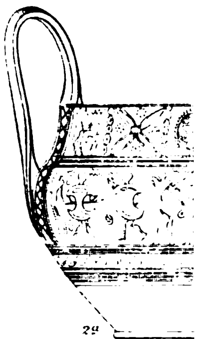


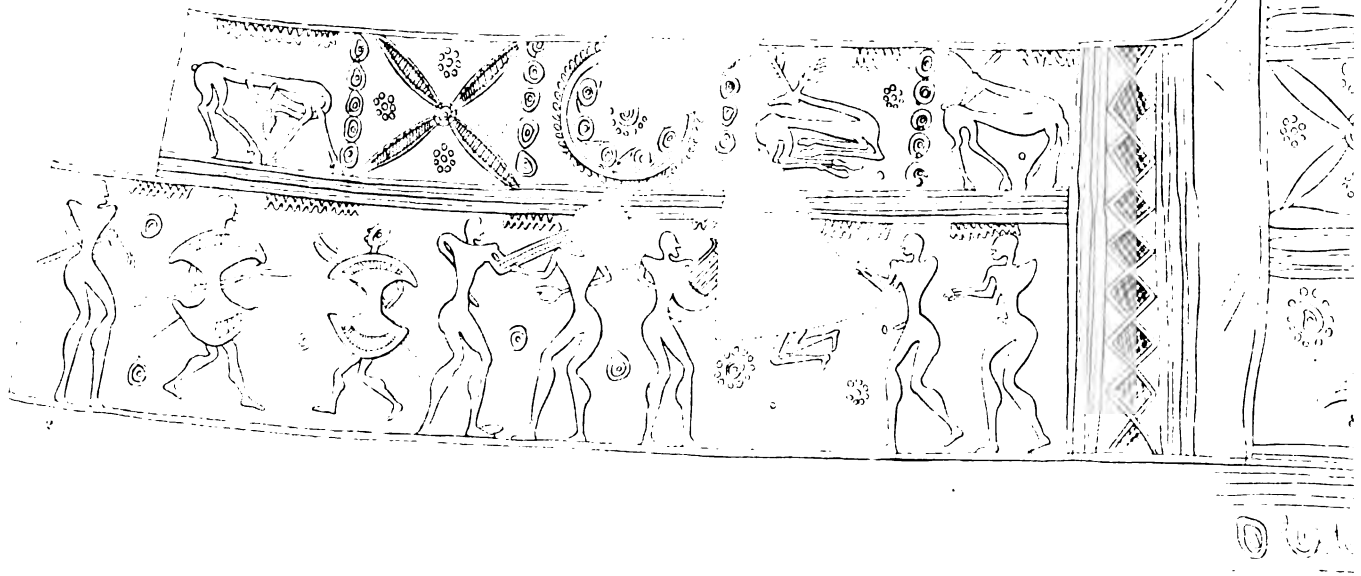
1. SCHALE IN VERONA.

2. KANNE AUS KAMEIROS.



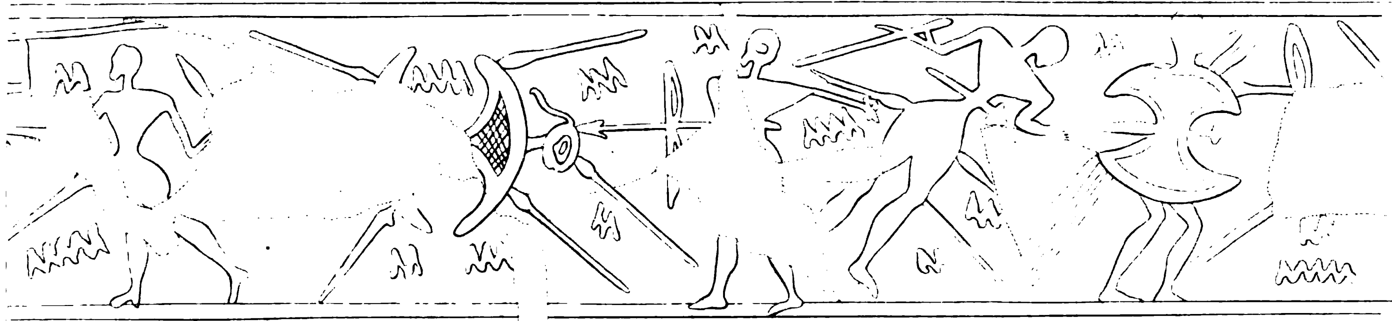






VASEN DES S. G. GEO

IN KOPEN





1a



)ETRISCHEN STILS

EN'AGEN

Lith. Anst. v. A. Frisch, Kgl. Hoflith. Berlin



HERMES ALS KIND.

MARMORKOPF.

Lichtdruck v. A. Frisch, Berlin. W

INHALT.

ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG

HERAUSGEGEBEN

VOM



ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUT DES DEUTSCHEN REICHS.

JAHRGANG XLIII.

1885.

DRITTES HEFT.

REDACTEUR: DR. MAX FRÄNKEL.

BERLIN,
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER.
1885.

Zusendungen für die archäologische Zeitung wolle man an die untenstehende Adresse oder an die des Herrn Georg Reimer SW. Anhaltische Strasse 12 richten.

M. Fränkel
Berlin (W.), v. d. Heydtstr. 16.

EIN NEUER ARESMYTHUS.



Mit Ares beschäftigt sich die griechische Volkssage und Poesie verhältnissmässig wenig. Ebenso finden wir verhältnissmässig selten den Ares als solchen oder Mythen des Ares auf Darstellungen der bildenden Kunst. Es haftet dem thrakischen Kriegsgott stets etwas Barbarisches, etwas Ungriechisches an. Wüstes Raufen und tobender Kampf ist ihm lieb: deshalb ist er dem Vater Zeus der verhassteste unter allen himmlischen Göttern (Hom. *E* 890), und Athena behandelt ihn im fünften Gesang der Ilias wie einen thörichten Knaben (35. 830). 'Den Bakchos mit goldenem Stirnband, den weinfunkelnden', bittet der Chor im König Oedipus 210 'die hell leuchtende Fichtenfackel zu schleudern gegen den unter den Göttern ungeehrten Gott.' Und dennoch ist Ares von hoher Geburt, als Sohn des Zeus und der Hera allgemein anerkannt: kaum dass gegen diese Ueberlieferung die Notiz eines späten Mythographen, der Enyo seine Mutter nennt (Cornutus 21), und die vereinzelte Sage bei Ovid Fasti V 251 ff., wo Juno von einer Blume schwanger den Mars gebiert — letztere eine ursprünglich italische und wahrscheinlich nur gräcisirte Sage, wie die Motivirung mit der Athenageburt des Zeus es beweist — dagegen in Betracht kommen[1]). Von dem Ort und den Nebenumständen seiner Geburt verlautet in der Sage nichts: insgemein gilt als sein Vaterland Thrakien; Epicharm hatte ihn einen Spartiaten, andere einen Arkader genannt (Clemens Alexr. Protr. p. 25 P).

Einen ganz neuen Aresmythus gewinnen wir durch die, wie mir scheint, noch nicht gefundene Deutung dreier auf italischem Boden sicherlich unter griechischem Einfluss entstandener Bildwerke. Das erste und wichtigste derselben ist eine jetzt in Berlin befindliche, philologisch wie archäologisch

[1]) Usener, Rhein. Mus. XXX p. 216.

gleich interessante Ciste aus Palestrina, welche *Monum.* IX *Tav.* LVIII publicirt und zuerst von Michaelis *Annali* 1873 p. 221 ff., seitdem öfters besprochen ist. Mehr als die Ansicht, es sei die Geburt oder das Bad des Areskindes dargestellt, ist im grossen und ganzen nicht darüber vorgebracht worden (Preller-Jordan, Röm. Mythol. I S. 343 Anm.).

Wir sehen als Hauptgegenstand der Darstellung Athena (*Menerva*), welche Helm und Schild hinter sich auf einen Fels gelegt hat, um desto ungehinderter sich der Pflege eines jungen Götterkindes widmen zu können. Sie trägt die Aegis, eine kleine Nike schwebt im Rücken der Göttin auf dieselbe zu. Vor Athena steht eine grosse Urne mit vier Doppelstreifen verziert, aus welcher Flammen hervorzuschlagen scheinen, und auf dem Rande derselben kniet von der Linken der Göttin leicht umschlungen der kleine Ares (*Mars*), in der Rechten die gezückte Lanze schwingend, in der Linken hält er den runden Schild, sein Haupt ist mit dem Helm bedeckt. Mit einem kleinen Stäbchen (?), welches die mütterliche Pflegerin in der rechten Hand hält, berührt sie dem Kinde das Antlitz. Ueber dem Ares unterbricht ein dreiköpfiger Kerberos in auffälliger Weise den breiten, sonst überall gleichmässigen Ornamentstreifen, welcher um die ganze Ciste herumläuft. Die Versammlung der olympischen Götter wohnt dem wunderbaren Akt bei: rechts von der Urne folgen in ununterbrochener Reihenfolge *Diama Fortuna, Iuno Iouos Mercuris, Hercle Apolo Leiber* und *Victoria.* Die Einzelheiten der Darstellung alle zu erläutern, erscheint nach der ausführlichen Besprechung von Michaelis a. a. O. überflüssig.

Was bedeutet diese wunderbare Darstellung? Ist es die Geburt des Ares aus der Urne? Dafür spricht nichts, dagegen alles, schon der Umstand, dass der Knabe gar nicht aus dem Gefäss herauskommt, sondern vielmehr über der Urne gehalten wird. Also besser ein Bad. Aber was für ein Bad? Ist Hera gerade entbunden worden, und wird das Neugeborene von Athena jetzt nur gewaschen, wie auf den mannigfachen Darstellungen der Herakles- und Dionysosgeburt, wie der kleine Apoll (Hymn. Hom. in Apoll. Del. 120) von den Göttinnen auf Delos gewaschen wird?[2]) Aber die Urne gleicht einer Badewanne sehr wenig. Warum streicht Athena dem Kinde über das Antlitz? Hat der erste Erklärer der Darstellung recht, wenn er darin nur den allgemein üblichen, abergläubischen Brauch der Ammen und Mütter sieht, welche ihre Pfleglinge dadurch von allem Zauber und Bösen schützen wollen (a. a. O. p. 225)?

Die erste Frage, welche zur Erklärung weiterhilft, ist die: was ist dies für eine Urne, und für ein feurig aufloderndes Wasser in dem Gefäss? Doch sicherlich kein Wasser der gewöhnlichen Art, auch kein siedendes Wasser, denn wir sehen keinerlei Feuer unter dem Gefäss brennen. Der bisher unerklärte Kerberos über dem Ares giebt die Antwort auf die Frage, woher die feurige Fluth stammt: aus den *flumina flagrantia igne* der Unterwelt (Seneca, Consolatio ad Marciam 19), wie dem Pyriphlegethon, dem Acheron und Kokytos. Der Unterweltsfluss κατ' ἐξοχήν ist aber der Stygische Fluss, mit seiner furchtbaren, tödtlichen Wasserfluth (Preller Griech. Myth. I S. 28 Anm.[3]). Wie auf unserer Ciste zur Taufe des Ares, so bringt Iris zum Eidschwur der Götter nach Hesiod Theog. 782 in einer goldenen Kanne (ἐν χρυσέῃ προχόῳ) das Wasser der Styx in den Olymp, und so finden wir die Göttin mit einer Urne oder einem Eimer dahinschwebend dargestellt auf den Spiegeln bei Gerhard Etr. Spiegel I Taf. XL. XLI: wie auf unserer Ciste, so schlagen auch dort die Wasser aus dem Gefäss (a. a. O. Taf. XLI).

Die klarste Analogie bietet die Sage und eine Darstellung von der Eintauchung des Achilleuskindes in die Styx. Während auf der capitolinischen Brunnenmündung (*Mus. Capitol.* IV 17) Thetis den Knaben am Knöchel fasst und in den Unterweltsfluss selbst kopfüber eintaucht, vollzieht die Mutter auf einer Gemme (Cades XXVII 147) das Bad sonst in derselben Weise wie dort, aber in einer grossen Urne. Mit der Rechten fasst sie den Knaben am Knöchel und taucht ihn kopfüber in das Gefäss, welches zweifelsohne die Stygische Fluth enthält. Die ganze Feuertaufe geschieht offenbar ausserhalb des Hauses bei Nacht und ohne Vorwissen des Vaters: Thetis selbst hält in der linken Hand eine Fackel, und eine Dienerin, welche neben der Urne kniet, deren zwei. Links schliesst ein Baum, an dem ein Widderkopf angebracht ist und ein Bogen hängt, die Darstellung ab.

Die Sage von der Eintauchung des Achilleuskindes in die Styx tritt uns verhältnissmässig spät entgegen: erst Statius spielt Achill. I 269 darauf an und auf den Versen des Statius beruhen zum Theil die Berichte des Serv. Aen. VI 57 und Fulgent. Mythol.

[2]) Meursius ad *Lycophr.* 322.

[3]) Der Kerberos heisst bei Seneca Herc. Fur. 783, Herc. Oet. 1245 und öfters der Stygische Hund, der Stygische Wächter.

III 7. Das besprochene Gemmenbild giebt uns die Sage ausführlicher, als die schriftlichen Quellen: in einer Urne holt die Mutter das furchtbare Wasser der Styx aus der Unterwelt, wie auch Psyche bei Apuleius Met. VI p. 408 Oudend., und nächtlicher Weile beim Schein der Fackeln ohne Vorwissen des Peleus fasst sie den Knaben am Knöchel und taucht ihn kopfüber in das Gefäss. Dass es sich auf dem besprochenen Gemmenbild in der That um die Eintauchung in das Styxwasser handelt, dafür ist ausser der Analogie mit dem capitolinischen Relief der Umstand beweisend, dass sich die Sage von der alleinigen Verwundbarkeit der Achillesferse ohne Zweifel nur im Zusammenhang mit der vom Bade im Styxwasser ausgebildet hat. In den ältesten Berichten über die Geburt des Achill ist von Verleihung der Unsterblichkeit und dgl. gar nicht die Rede, wenn anders der Scholiast des Apollonios IV 816 richtig über das Epos vom Könige Aigimios berichtet. Thetis will nur erfahren, ob ihre Kinder unsterblich sind: sie wirft eines nach dem andern in einen Kessel mit (was für?) Wasser[4]), nach Lykophr. 178. Schol. Hom. *Π* 36 (Ptol. Heph. 7) deren sechs nacheinander ins Feuer, bis Peleus sie überrascht und den letztgeborenen Achill noch rettet.

Die Sage von der vereitelten Absicht der Thetis dem Sohne Unsterblichkeit und ewige Jugend zu verschaffen, finden wir zuerst bei Apollonios IV 869ff. (Apollodor III 13,6); sie ist augenscheinlich dem nachgebildet, was der Homerische Hymnus auf Ceres 235ff. (Apollodor I 4, 5,4. Ovid Fasti IV 551) von Demeter erzählt, welche Demophon, den Sohn der Metaneira, unsterblich und nie alternd machen will. Bei beiden misslingt das Unternehmen, hier durch der Metaneira, dort durch des Peleus Dazwischenkommen: beide Göttinnen salben den Pflegling am Tage mit Ambrosia, nachdem sie des Nachts alles, was an ihm sterblich, in den Feuerflammen verzehrt. Nach dieser Sage ist es das Feuer[5]), welches den sterblichen Leib zum unsterblichen macht, nach der Glaukossage bei Ovid Metam. XIII 950ff. läutern mit der Fluth von hundert Strömen Okeanos und Tethys den Sterblichen zum Gott, bei der Apotheose des Aeneas ebenda XIV 600 nehmen die Flusswellen des Numicius alles, was an dem Helden irdisch ist, hinweg, nach der andern Version der Achilleussage bewirkt dies das Wasser der Styx — denn die Unverwundbarkeit, welche in dieser Gestaltung der Sage an die Stelle der Unsterblichkeit getreten ist, ist doch wohl mit dieser gleichbedeutend —, und eine analoge Darstellung haben wir auf unserer Ciste.

Dass wirklich Ares auf unserer Darstellung als Kind aufzufassen ist, und es sich nicht etwa um ein Bad handelt, wie es Hebe Ilias *E* 905 an dem verwundeten Kriegsgott vollzieht, dass ferner der Knabe auf unserem Monument in der Urne wirklich gebadet und eingetaucht gedacht ist, beweisen zur Evidenz die beiden unten zu besprechenden etruskischen Spiegelzeichnungen. Die Consequenzen der obigen Betrachtungen sind aber jetzt leicht zu ziehen. Ist Ares wirklich auf unserer Ciste dargestellt, wie er im Feuerstrom der Unterwelt geläutert wird, dann dient dieses merkwürdige Bad nach der Analogie der obigen Mythen zur Verleihung der Unsterblichkeit an Ares, zu seiner Apotheose. Folgerecht kann aber dieser Ares unmöglich der Sohn des Zeus und der Hera sein: die Darstellung setzt eine Sage voraus, nach welcher 'der unter den Göttern ungeehrte Gott' von einem sterblichen Vater oder einer sterblichen Mutter abstammte, und nach der Athena ihm durch das läuternde Bad der Styx Unsterblichkeit und Göttlichkeit verlieh. Dann muss die Berührung des Antlitzes des Knaben mit dem stiftähnlichen, undeutlichen Gegenstand den gleichen Zweck haben wie die Eintauchung in die feurige Fluth: der Knabe, soeben gebadet, kniet noch über der Urne, während — offenbar der wichtigere Akt — ihm Athene das Gesicht bestreicht. Wie bei der Demophon- und Achilleussage, so geht auch hier der Feuerläuterung die Salbung mit Ambrosia parallel. Der undeutliche Gegenstand in der Hand der Athena muss zur Salbung mit der Götterspeise dienen, es ist vielleicht ein Salbstift[6]), vielleicht stellt der Künstler so die Götterspeise selbst dar. Und gerade das Bestreichen des Gesichtes ist für die Vergöttlichung bedeutungsvoll. Aphrodite macht Theokrit XV 108 Berenike zur Göttin *ἀμβροσίαν ἐς στῆθος*

[4]) Schol. Apoll. Rhod. IV. 816 ... *ἡ Θέτις εἰς λέβητα ὕδατος ζέοντα ἐνέβαλε τοὺς ἐκ Πηλέως γενομένους αὐτῇ παῖδας.* So die älteren Ausgaben des Apollonius und der Fragmente der Epiker. Bei Merkel und Kinkel fehlt *ζέοντα*; es steht, wie ich mich selbst überzeugt habe, nicht im Laurentianus. — Eine ähnliche Scene bei Gerhard A. V. Taf. LXX p. 196, womit Etr. Sp. IV 1, Taf. CCCLII zu vergleichen ist: unseren Darstellungen steht näher das Vasenbild *Élite céramogr.* III *pl.* XLV. Gerhard A. B I 52.

[5]) Ebenso zerstört bei der Apotheose des Herakles das Feuer alles Sterbliche an dem Helden. Theokrit XXIV 82. Seneca Herc. Oet 1966. Lucian Hermot 7.

[6]) Gerhard, Etr. Sp. III 1, S. 204, Anm. 168.

ἀποστάξασα γυναικός[7]); den Fluss Numicius heisst sie (Ovid Metam. XIV 600ff.) alles, was an dem Aeneas sterblich und dem Tod verfallen ist, mit seinen Wellen wegspülen; darauf

lustratum genetrix diuino corpus odore
unxit et ambrosia cum dulci nectare mista
contigit os fecitque deum.

Diese Deutung der Pränestinischen Ciste bestätigen und erweitern zugleich die Zeichnungen der beiden kurz schon oben erwähnten etruskischen Spiegel, welche bei der ersten Besprechung der Ciste in den *Annali* noch nicht mit in Betracht gezogen worden sind. Der erste derselben bei Gerhard Etr. Sp. II Taf. CLXVI stammt aus Chiusi und befindet sich jetzt gleichfalls in Berlin. Wir sehen eine evident analoge Darstellung. Athena (*Menrfa*) mit Helm und Aegis hält über einer reich verzierten doppelhenkligen Amphora ein mit Händen und Füssen zappelndes, nacktes Knäblein (*Marishusrnana*), offenbar um dasselbe in das mit Wasser gefüllte Gefäss einzutauchen. Die eine nackte Brust mit deutlich ausgeprägter Brustwarze schaut aus dem Obergewande der Göttin hervor. Hinter ihr ein nackter Jüngling, die Chlamys um Schultern und Rücken, auf seine Lanze gestützt, ohne Beischrift. Auf der anderen Seite der Amphora steht Aphrodite (*Turan*) in langem Gewande, neben welcher ein ganz nackter Jüngling (*Leinth*) auf eine Lanze gestützt dasitzt. Derselbe hält auf seinem linken Knie ein zweites nacktes Knäblein (*Marishalna*), welches, ebenso wie das erste, eine Bulla am Halse trägt. Die weibliche Figur am Griff (*Recial*) gehört nicht zur Darstellung.

Ein zweiter Spiegel aus Bolsena, jetzt im British Museum, a. a. O. III 2 Taf. CCLVII B von Gerhard zuerst auf die Geburt der Kabiren gedeutet (p. 328ff.), zeigt uns ebenfalls Athena (*Menrfa*) mit Helm, Lanze und Aegis, welche in derselben reichverzierten doppelhenkligen Amphora das Knäblein *Marishusrnana* bis über die Brust eintaucht. Nach rechts folgen dieselben Figuren wie auf dem vorhergehenden Spiegel, *Turan* und der Jüngling mit der Lanze und Chlamys, welchen die Beischrift *aran* erklären soll. Rechts schliesst eine nur mit einem Ueberwurf bekleidete Frau *Amatutunia*, links Hermes (*Turms*) die Darstellung ab: erstere hat den zappelnden kleinen *Marishalna*, letzterer einen dritten Knaben *Marisisminthians*, wie die beiden anderen nackt und mit dem Amulet geschmückt, auf dem linken Arm. Im Segment über der Darstellung Helios mit der Quadriga, am Griff Herakles.

Die Analogie der beiden Darstellungen mit der Pränestinischen Ciste ist unmittelbar einleuchtend; sie ist auch fördernd für die Kenntniss des Etruskischen, insofern wir daraus lernen, dass der etruskische Name des Kriegsgottes *Maris* ist, mit dem der übrigen Italiker verwandt wie analog *Nethuns* und *Menrfa*. Ueber die Beinamen der Areskinder, sowie die beiden andern räthselhaften Beischriften philologisch zu handeln erscheint hier überflüssig: es genügt die Figuren rein archäologisch zu betrachten, um so mehr, da bis jetzt nichts Sicheres über die Bedeutung dieser Beinamen eruirt ist. Klar ist auf beiden Darstellungen, dass es sich um ein bedeutsames Bad der drei, beziehungsweise zwei Knäblein in der schön verzierten Urne handelt, welches Athena vollzieht. Wie auf der Ciste so ist die Form des Gefässes sicher charakteristisch: es ist gewiss kein Badegeräth, keine Badewanne; es ist das mythologisch bedeutsame Gefäss, in dem Iris das Styxwasser in den Olymp bringt. Dass auf beiden Darstellungen die Liebesgöttin Turan zugegen ist, erklärt sich leicht: sie hat den Liebesbund gestiftet, dem die neugeborenen Knäblein entsprungen. Für das Verständniss des jugendlichen *Leinth* auf dem Chiusiner Spiegel scheint wenigstens ein Fingerzeig vorhanden zu sein: auf einem Spiegel bei Gerhard II Taf. CXLI führt Herakles von Nike (*Mean*) bekränzt den Kerberos hinweg, eine verhüllte langbekleidete Frauengestalt *Leinth*, von Gerhard a. a. O. für Persephone erklärt, steht mit abgewandtem Gesicht dabei. *Leinth* ist also *generis communis* im Etruskischen, wie ja auch *Turan* (Corssen Spr. d. Etr. I p. 254). Hat Gerhard recht mit seiner Deutung, und haben die Etruskologen richtig mit dem Wort das *leine* = *mortuus est* der Grabschriften verglichen (Corssen Spr. d. Etr. I p. 300), dann hätten wir auch auf diesem Spiegel wie auf der Ciste in dem Kerberos eine Andeutung der Unterwelt, woher das Wasser in der Urne stammt. Statt des *Leinth* sehen wir auf dem zweiten Spiegel den Hermes angebracht: offenbar nur, weil man gewohnt war, ihn als Pfleger neugeborener Götterkinder, des Dionysos, Herakles, Aristaeus, Asklepios, der Dioskuren dargestellt zu

[7]) Pindar Pyth. IX 61 sollen die göttlichen Pflegerinnen den Aristaeus zum unsterblichen Gott wie Zeus und Apoll machen, indem sie ihm νέκταρ ἐν χείλεσσι καὶ ἀμβροσίαν στάξοισι.

sehen. Die mit dem dunkeln ***Amatutunia*** bezeichnete weibliche Figur auf dem Spiegel aus Bolsena ist wohl nur Füllfigur wie die Lasa.

Die wichtigste Figur ist der nackte auf dem letzteren Spiegel mit *aran*, auf dem ersteren gar nicht bezeichnete Jüngling mit der Lanze. Er ist offenbar neben Athena am meisten bei dem Vorgang betheiligt, auf beiden Spiegeln gleichermaassen dargestellt, wahrscheinlich der Vater der Kinder. Man hat wohl richtig den Namen zu ***Laran*** ergänzt, diesen öfters (Corssen a. a. O. p. 252) vorkommenden Namen aber mit Ἄρης verglichen und als gräcisirende Bezeichnung des Kriegsgottes im Gegensatz zu dem italischen ***Maris*** aufgefasst (Bugge in Deeckes Forschungen u. Studien IV p. 223ff., vgl. Deecke Forschungen IV p. 35). Aber dass auf denselben Darstellungen derselbe Gott einmal mit griechischem, einmal mit etruskischem Namen vorkommen soll — die Vorbilder waren doch griechisch und einheitlich — wie auf unsern Spiegeln und bei Gerhard I Taf. XC[8]) (Bugge a. a. O. p. 224), ist unmöglich. Es ist gewiss denkbar, dass der etruskische Künstler den griechischen Kaufmann, der ihm die Vorbilder brachte und wohl auch erklärte, falsch verstand, und so derselbe Gott unter zwei Namen zweimal auf dieselbe Darstellung kam: in einem solchen Fall hätten wir aber die Beischriften ganz bei Seite zu lassen. Da uns die Namen, mit denen die etruskischen Spiegelzeichner die Hauptgötter der Griechen bezeichneten, bekannt sind, so kann jener ***Laran*** nur eine niedere Gottheit, oder einen Heros, einen Helden bezeichnen; möglich, dass das Wort gar kein Name ist, sondern allgemein nur „Held" oder „Krieger" bedeutet.

Das Auffallende und Neue, was die beiden Spiegel bieten, ist die Mehrzahl der Kinder. Wir müssen die Dreizahl des Spiegels von Bolsena als die ursprüngliche Zahl der Athenapfleglinge zu Grunde legen: der Zeichner des Chiusiner Spiegels hat nachlässiger Weise ein Kind beim Copiren des Vorbildes weggelassen; ähnliches kommt auch sonst vor[9]). Wie ist aber die Mehrzahl der Knaben zu erklären? Ist die Zahl der Kinder etwa für den Mythus gleichgiltig, und wirft etwa die Mutter mehrere derselben wie Thetis in die Stygische Fluth zu ihrem Verderben, bis nur der einzige Ares der Cista die Taufe besteht? Dagegen sprechen schon die genau bezeichnenden Beischriften ***Marishusrnana, Marishalna, Marisisminthians,*** welche uns noch dunkel sind. Nur eines lehren sie uns mit Bestimmtheit: die drei Kinder sind drei einander gleichartige, marsartige Gottheiten, welche durch Beinamen von einander unterschieden sind, wie ***Lasavecu, Lasasitmica, Lasaracuneta.*** Werden wir diese Zunamen einst verstehen, so werden wir einen Einblick haben, wie die griechischen Kaufleute die etruskischen Arbeiter, welche von ihnen ihre Vorlagen kauften, in der Theologie Altgriechenlands unterwiesen, und wie diese solche Unterweisungen verstanden und missverstanden. Wenn wir auf einem Spiegel bei Gerhard IV 2 Taf. CCCLXXXI über einem geflügelten Jüngling mit Chlamys und Speer geschrieben lesen ***Muristuran,*** so hat es allerdings den Anschein, als hätte der Zeichner damit sagen wollen, dass er von dem Verhältniss, in dem Ares zur Aphrodite in den griechischen Liedern stand, erzählen gehört (Corssen I p. 264).

Die Darstellung der Ciste wie die des Spiegels gehen auf dieselbe Sage, aber nicht auf dieselbe Version der Sage zurück, wie rein äusserlich die Vorbilder für beide Darstellungen offenbar verschieden waren. Nach der Version der Sage, welche dem lateinischen Monument zu Grunde liegt, ist nur der einzige Ares[10]) der Ehe der Göttin und des Sterblichen entsprossen und wird von Athena im Wasser des Unterweltsstromes gebadet, nach der anderen Version sind es drei Kriegsgötter, Drillinge offenbar — sagen wir, blos um Namen zu haben, Ares, Deimos und Phobos —, seine Gesellen in Kampf und Feldschlacht. Wer ist nun aber die göttliche Mutter der Kinder? Wir haben die Wahl zwischen den anwesenden Göttinnen, Aphrodite oder Athena selbst. Gegen Aphrodite spricht schon der Umstand, dass diese Göttin auf der Ciste überhaupt fehlt: für Athena schon die Analogie mit der Thetissage. Es ist ferner bedeutungsvoll, dass auf dem Chiusiner Spiegel die nackte Brust mit deutlich ausgeprägter Brustwarze aus dem Obergewande der

[8]) Hier ist die Rückführung des Hephaistos in den Olymp durch Dionysos dargestellt.

[9]) Man vergleiche die öfters wiederholte Darstellung bei Gerhard A. V. I. Taf. LV mit Taf. LVI.

[10]) Vgl. auch die etruskische Bronze *Annali* 1872 *Tav.* N. (und Roulez ebenda p. 216ff), welche Athena geflügelt darstellt mit einem Knäblein auf dem Arm. Die von Schreiber Arch. Ztg. 1883 p. 277 veröffentlichte Gemme zeigt Athena, zu ihren Füssen ein nacktes Knäblein mit Schlangenbeinen (?), welches Schreiber richtig Erichthonios nennt. Analogien sind übrigens die Statuetten bei Müller-Wieseler, A. D. II 21, 230 und besonders Jahrbücher der Alterthumsfreunde im Rheinl. XVIII Taf. II, und der Knabe ist kein willkürlicher Zusatz des Steinschneiders. Vgl. die Münze bei Müller-Wieseler a. a. O. 232.

Athena hervorschaut: offenbar hat die Göttin die Kinder gerade gesäugt wie Hera den Herakles und Hermes[11]). Dann ist diese Athena aber nicht mehr die unberührte Jungfrau der attischen Sage; sie ist offenbar die Mutter der drei Kriegsgötter, welchen sie Unsterblichkeit und ewige Jugend gleich nach der Geburt zu verleihen trachtet, wie Thetis ihrem und des Peleus Sohn[12]).

Es ist zwar misslich, wissen zu wollen *καὶ ὡς Ζεὺς ἠγάγεθ' Ἥρην*, aber wenn nicht alles täuscht, gewinnen wir aus den drei besprochenen Monumenten mit einiger Wahrscheinlichkeit etwa folgenden Mythus:

[11]) Preller, Gr. Mythol. [3] II. p. 179 Anm. 1.

[12]) Auf dem Spiegel bei Gerhard II Taf. CLXI umfasst ein nackter Jüngling Athena wie Peleus die Thetis; es scheint sich um einen Liebesraub zu handeln, vergl. Gerhard III 1, p. 151.

Aphrodite, erzürnt über die spröde Jungfräulichkeit der Athena, erregt deren Liebe zu einem sterblichen Helden, der der Göttin begehrt, wie nach der attischen Landessage einst Hephaistos. Dem Liebesbund entspringt der Kriegsgott Ares, nach einer andern Version der Sage gebiert Pallas Tritogeneia drei Kriegsgötter, Drillinge, deren ältester Ares ist. Die Göttin will den Kindern Unsterblichkeit und ewige Jugend verleihen: sie nährt die neugeborenen an ihrer Mutterbrust, und in die Urne, welche die Feuerfluth des Unterweltsstromes, der Styx enthält, taucht sie die Knaben ein und läutert sie von dem, was an ihnen sterblich und irdisch ist. Darauf bestreicht sie das Antlitz des von allem Vergänglichen gereinigten Götterkindes mit Ambrosia: *ambrosia dulci cum nectare mista contigit os fecitque deum.*

Friedrich Marx.

BEITRÄGE ZU DEN GRIECHISCHEN VASEN MIT MEISTERSIGNATUREN. II[1]).

(Tafel 10. 11.)

Vasen mit dem Lieblingsnamen Leagros.

(Klein, Griechische Vasen mit Meistersignaturen S. 57).

Zu den rothfigurigen Schalen mit *Λέαγρος καλός* kommt neu hinzu:

9b (Taf. 10). Schale aus Orvieto in der Sammlung Bourguignon zu Neapel. Sie ist nur innen bemalt, und zwar mit einem völlig nackten Satyr, der tanzend mit dem linken Bein auf der Erde steht und das rechte hoch emporzieht[2]). Die übermüthige Bewegung der weinseligen, ithyphallischen Figur erstreckt sich auch auf die beiden Arme, die Hände und den Kopf, der im Gegensatz zu dem von vorne gesehenen Körper nach rechts gewandt und stark zurückgeworfen ist, so dass die Enden des langen aufgelösten Haares noch unter der rechten Achsel sichtbar werden. Selbst der lange Pferdeschweif bleibt nicht ruhig, sondern wedelt offenbar hin und her. Den lustigen Gesellen verräth die leere Spitzamphora, die hinter ihm auf dem Boden liegt. Rechts von der Figur liest man ΑΘΕΝΟΔΟΤΟΣ ΚΑLΟΣ, links von ihr linksläufig LΕΑΑRΟΣ ΚΑLΟΣ. Ein drittes ΚΑLΟΣ steht auf der Amphora. Das Bild, welches den ganzen Kreis einnimmt, ist von einem Mäanderstreifen eingefasst.

Der Satyr gehört unstreitig zu den bedeutendsten Leistungen der Vasenmalerei. Wie schön ist die Figur der Rundung angepasst, wie vorzüglich der begeisterte Rausch dargestellt, wie sorgfältig die Muskeln[3]), besonders der Rippen- und der Bauch-

[1]) Vgl. Archäol. Zeitg. 1884 S. 237.

[2]) Es steht vom Knie bis zu den lang ausgestreckten Zehen in Vorderansicht; vgl. hierüber Arch. Zeitg. 1883 S. 15, Anm. 35. Oberhalb des Knöchels sitzt ein Ring, wie er sich z. B. bei der Borghesischen Aresstatue im Louvre findet.

[3]) Die Linien der Innenzeichnung, welche Brust und Unterleib begrenzen, sind wie gewöhnlich mit schwarzem, die übrigen mit verdünntem Firniss angegeben.

partie, die der Neigung und Wendung des Körpers nach rechts genau folgen, angegeben. Alles ist fleissig beobachtet und wohl erwogen; von Schematismus, von gedankenlosem Nachsprechen überkommener Formen, von falschem Verständniss der Natur ist nirgends die Rede. Das Ganze athmet originelle Ursprünglichkeit[4]). Hervorragend ist vor allem der Kopf, der kaum seines Gleichen findet[5]). Von seiner Stellung sprach ich oben. Der kahle Schädel, den nur ein rothbrauner Epheukranz bedeckt, ist flach gewölbt, der Hals kurz und gedrungen. Ein mächtiger, in langen Einzelhaaren endender Vollbart, an dem die Partie unter der Lippe mit Rothbraun angegeben ist, ein dichter Schnauzbart und übermässig buschige Augenbrauen geben in Verbindung mit dem Contur des Gesichts, der kleinen, aufgestülpten Nase, den dicken Lippen, den vollen Backen, dem grossen Auge mit seiner weit vorgerückten Pupille den thierischen Ausdruck, zugleich auch die Verzücktheit in unnachahmlicher Weise wieder.

Zur Lösung der Frage, wer der Meister dieser hervorragenden Schale ist, sind besonders die Inschriften zu Rathe zu ziehen. Der Lieblingsname Athenodotos findet sich auf dem Gefäss des Peithinos in Berlin (2279 Furtw.) und auf einem Gefäss ähnlicher Darstellung, das Klein a. a. O. S. 73 aus diesem Grunde zu jenem gestellt hat, Leagros dagegen auf Vasen des Kachrylion, Euxitheos, Euthymides (vgl. Klein S. 81 Nr. 4) und besonders des Euphronios. Bei diesem häufigen Vorkommen der Namen erscheint die Zuweisung der Schale an den einen oder den anderen Meister schwer. Aber die gegebenen Möglichkeiten verringern sich doch sehr, wenn man zunächst beachtet, dass beide Lieblingsnamen sich nur bei stilistisch und zeitlich eng zusammengehörigen Meistern finden; denn auch Euphronios hat den Namen Leagros nur auf seinen älteren Schalen 1—3 Klein. Es ist nun unzweifelhaft, dass ausser Euphronios die Meister dieser Periode der rothfigurigen Technik nicht die Mittel besassen, solche Figur wie den Satyr zu componiren. Ja, man möchte sogar Bedenken tragen, dieselbe der ersten Periode des Euphronios zuzuschreiben, wenn man nicht bedächte, dass dieser auf seinen älteren Gefässen freilich in der Anordnung der Gewänder noch manches zu wünschen übrig lässt, aber gerade in der Bildung nackter Körper und im Ausdruck des Gesichts wenigstens bei den Hauptfiguren die gleichzeitigen Meister weit überholt hat. In beiderlei Beziehung vergleiche man nur die grossartige Zeichnung des Antaios auf Schale 1 Klein oder des todten Memnon auf der Pamphaio - Schale (19 Klein), deren Aussenbilder von dem Letzteren mit Fug und Recht dem Euphronios zugeschrieben werden, und man wird mir zugeben, dass alle Wahrscheinlichkeit dafür spricht, dass der Meister schon früh auch den Satyr malen konnte und ihn in der That gemalt hat.

Euphronios (Klein S. 59).

Die auf Tafel 11 veröffentlichte Schale, Nr. 515 der Münchener Sammlung[6]), ist bereits in meinen früheren „Beiträgen zu den griechischen Vasen mit Meistersignaturen“ (Arch. Zeitg. 1884 S. 243) kurz

[4]) Nur die Finger und Zehen sind noch zu lang gebildet; ausserdem waren Kopf und Obertheil des Leibes etwas zu gross angelegt, so dass für die Beine nicht mehr hinreichend Raum blieb; sie sind daher zu kurz gerathen. Vermuthlich erschienen die oberen Partien dem Künstler selbst so wohlgelungen, dass er die Vorzeichnung nicht ändern und lieber einen Fehler sich erlauben wollte, als Gefahr laufen, die wohlgelungene Stimmung des Ganzen zu zerstören.

[5]) Seine Haltung ist fast dieselbe, wie beim Satyr auf dem Berliner Untersatze des Sosias, Nr. 1 Klein 2315 Furtw.

[6]) Jahns Vasenkataloge entnehme ich folgende Angaben: Höhe 3, 2; Durchm. 8, 5; früher zur Sammlung Candelori gehörig (Nr. 1231), also aus den Vulcenter Ausgrabungen von 1829 herrührend. Jahns Beschreibung des Innenbildes ist nicht ganz genau. Der Jüngling ist laufend zu denken; nur ist des Raumes wegen die Stellung der Beine noch unnatürlich, wie auf archaischen Denkmälern. Dafür bieten Innenbilder von Schalen der älteren streng-rothfigurigen Technik zahlreiche Analogien. Ferner giebt Jahn fälschlich für die Inschrift des Innenbildes zweimal ein Σ statt ≶ an. — Herr Professor von Brunn hat die grosse Güte gehabt, die Schale einer genauen Prüfung in Bezug auf die Ergänzungen zu unterziehen: ergänzt ist nach ihm nur der rechte Arm der Figur links auf Aussenseite B. Dagegen hat die Oberfläche der Vase an sehr vielen Stellen durch Wasser gelitten und man hat dann Contur und Innenzeichnung, meist in etwas roher Weise, modern nachgezogen. Am auffälligsten ist dies beim Kopf des jugendlichen Reiters auf Aussenseite A. Sonst schien es unnöthig die modernen Striche genau anzugeben, da sie den antiken durchaus entsprechen.

erwähnt und als Werk des Euphronios bezeichnet worden. Den Beweis für diese Benennung ermöglicht aber erst die beigegebene Tafel, wenngleich die ihr zu Grunde liegende Originalbause nicht als eine völlig ausreichende zu bezeichnen ist.

Im Innern des Gefässes sehen wir einen fast gänzlich unbekleideten Jüngling eiligst nach rechts fliehen; hinter ihm ist ein Gegner in Gedanken zu ergänzen, zu dem jener den Kopf zurückwendet; zugleich streckt er gegen denselben den linken von einem prächtigen Pantherfell geschützten Arm aus und zückt in der halb gesenkten Rechten die Lanze. Das lange Haar des Jünglings ist hinten aufgebunden und zwar, wie es scheint, in der Weise, dass auch der grosse, breitkrämpige Petasos durch dieses Band festgehalten wird; doch dient zu weiterem Schutze des Hutes ein zweites Band unter dem Kinn. Beide Bänder gehen von einem Ringe am Hute aus. Im freien Raum rechts von der Figur liest man über der Lanze HOΓΑΙϟ, unter ihr KAΛOϟ. Das Bild, welches den ganzen Raum füllt, ist von einem Mäanderrahmen eingefasst.

Auf der Aussenseite A gehen zwei Pferde, auf deren hinterem ein Knabe sitzt, nach links. Von links eilt ein völlig nackter Jüngling mit einer langen Springstange, deren Ende bereits auf den Boden aufgesetzt ist, herbei, um sich, wie es scheint, in kühnem Sprunge auf das vordere der beiden Pferde zu schwingen[7]), die deshalb von dem jugendlichen Reiter angehalten werden. Man vergleiche hierzu das späte schwarzfigurige Vasenbild bei Salzmann, *nécropole de Camiros pl.* 57, wo ein Gaukler mit Helm, Beinschienen und zwei Schilden versehen unter Flötenbegleitung und dem Bravorufen der Zuschauer (*καλῶς τῷ κυβισ⟨τη⟩-τῇϱι*) von hinten auf ein Pferd springt, das von dem Reiter eines zweiten gehalten wird. Ein rechts von den Pferden der Münchener Schale auf seinem Krückstock sich weit vorbiegender älterer Mann im Himation ruft dem Springer etwas zu, indem er zugleich die Rechte weit austreckt; sein etwas spärliches Haupthaar ziert ein schmales Band. — Ueber dem Springer steht NAIKI, das dazugehörige KAΛO[ϟ] rechts vom Reiter; ganz links hängt Palästritengeräth.

Auf B zieht ein gleichfalls völlig nackter Ephebe ein Pferd am Zügel nach rechts fort; in der erhobenen Rechten schwingt er einen gabelförmigen Stab, wie ihn die Aufseher in der Palästra führen. Dem Alten auf A entspricht ganz links ein nach rechts gewandter Jüngling im Himation, der sich auf den Krückstock stützt; seine Rechte ruht auf dem Hüftknochen. Das Haar beider Figuren ziert ein Band. Links hinter dem Pferde wächst ein Oelbaum. Die Inschrift, welche sich zu beiden Seiten des Pferdekopfes befindet, lautet HOΓΑΙϟ KAΛOϟ.

Schon bei der ersten kurzen Besprechung der Schale wies ich auf die bewegten lebendigen Gesichtszüge der Figur des Innenbildes und auf den mit äusserster Sorgfalt gezeichneten Rücken derselben hin, der dem Beschauer recht geflissentlich in seiner ganzen Ansicht gezeigt wird; in beiderlei Hinsicht mag man die Innenbilder der Panätiosschalen Arch. Zeitg. 1878 Taf. 11 und 1884 Taf. 16,2 vergleichen. Derartige Profile mit ihrer weit vorspringenden Nase sind ein untrügliches Merkmal der Hand des Euphronios; und wenn sie sich z. B. auch auf der Wiener Durisschale Nr. 14 Kl. finden, so kommen hier noch andere Momente hinzu, die beweisen, dass Duris bei diesem Gefässe sich eben eng an den älteren Euphronios angeschlossen hat; vgl. Archäol. Zeitg. 1883 S. 25. Die höchst natürliche Oeffnung des Mundes bei körperlicher Anstrengung oder innerer Erregung, die z. B. auf der Berliner Schale des Duris Nr. 19 Kl. (2287 Furtw.) vielleicht sorgfältiger, aber zugleich gezwungener erscheint, findet sich besonders beim Achilleus im Innenbilde der Troilosschale Nr. 8 Kl. — Auch die Aussenseiten verrathen ganz bestimmt den Stil des Euphronios. Bei den unbärtigen Figuren lässt uns leider der Zustand des Gefässes im Stich; aber der Kopf des älteren Mannes und

[7]) Der Gebrauch der Springstange, der hier sicher zur Darstellung gebracht ist, wurde bisher geleugnet; vergl. Krause, Gymnastik und Agonistik I 386. Uebrigens muss man sich denken, dass der Springer in Wirklichkeit nicht von vorn, sondern von der Seite auf die Pferde zueilt. Für den Vasenmaler war es unmöglich, dies der Natur völlig entsprechend darzustellen.

die Pferde bieten untrügliche Kennzeichen dar. Für jenes ausdrucksvolle, realistische Gesicht vergleiche man die ganz ähnlichen, nur noch sorgfältiger durchgeführten auf der Eurystheusschale (Nr. 4 Kl.): des Mannes im Innenbilde und des Greises auf A[8]). Dieselbe Schale bietet aber auch auf B analog gezeichnete Pferde. Hier, wie auf unserer Münchener Schale dürre, fast unschöne Formen, reiche Innenzeichnung, eigenthümliche Köpfe mit sehr hoch gesträubter Mähne; selbst das Zaumzeug ist auf beiden Gefässen völlig gleich dargestellt. Aehnlich gebildet sind auch die Pferde auf der Troilosschale (Nr. 8 Kl.) und der Berliner polychromen Schale (Nr. 9 Kl. 2282 Furtw.), besonders was die ungelenke, bizarre Bewegung betrifft; man beachte, wie auf der Münchener Schale nirgends die aufgesetzten Vorderbeine durchgedrückt sind. Ganz anders ist das Pferd, welche Leagros auf der älteren Schale 3 Kl. reitet. Es ist stärker gebildet und die lebhafte Bewegung ist besser gelungen; nur der Zaum entspricht dem oben erwähnten. Dieser Pferdetypus lehnt sich ziemlich eng an die früheren Darstellungen an; auf den späteren Schalen hat sich Euphronios von der Tradition frei gemacht. — Ich möchte hervorheben, dass ich die Analogien für unsere Schale nicht von Gefässen aus den allerverschiedensten Entwicklungsstadien des Euphronios zusammenzusuchen brauchte; weitaus die meisten bot die Eurystheus- und die zeitlich nahe Troilosschale[9]). In die gleiche Zeit gehört auch die Münchener Schale.

[8]) Ganz ähnlich ist auch hier wieder eine Figur auf der Wiener Durisschale, von links gerechnet die erste auf A

[9]) Klein, Euphronios S. 40 hält die Eurystheusschale, wie mir scheint, für älter, als sie in der That sein möchte. Sie wiederholt aussen ein herkömmliches Thema, aber in durchaus zeitgemässer Auffassung und Durchführung, und das Innenbild ist vollends ganz modern gedacht.

Duris und Hieron haben zahlreiche Gefässe, die palästrische, bakchische und Liebes-Scenen darstellen, mit ihrem Namen bezeichnet. Unter Euphronios' Namen gehen fast nur Vasen, deren Bilder entweder sämmtlich oder zum grössten Theil mythologisch sind; nur Nr. 2 Kl. macht eine Ausnahme. Die wohl überwundene Schwierigkeit, nackte Frauen, noch dazu in dieser Grösse, wiederzugeben, mag den Meister veranlasst haben, seinen Namen hinzumalen. Unter den Gefässen dagegen, die wir an der Hand bestimmter Lieblingsnamen und stilistischer Momente dem Euphronios zuschreiben können, findet sich nur eine (Klein S. 62 Nr. 6) mit einer bestimmten mythologischen Scene, Dionysos im Gigantenkampf, während 3 von ihnen (Nr. 4 Klein, Nr. 8 in meinen Beiträgen Arch. Zeitg. 1884 S. 243 ff. und die hier veröffentlichte Münchener Schale) palästrische Scenen darbieten, die oben besprochene Neapler Schale eine aus dem bakchischen Kreise. Man wird daraus den Schluss ziehen dürfen, dass Euphronios derartige Darstellungen nicht um ihrer selbst willen gewählt, sondern sie nur als bequeme Vorstudien für grössere Aufgaben betrachtet hat. Auf den Uebungsplätzen liess sich ja der Körper in allen seinen Stellungen und Wendungen, mit allen Muskeln und Sehnen sorgfältig studiren, und Euphronios ist es gerade, der sich die allergrösste Mühe gegeben hat, die Formen der menschlichen Gestalt sich zu eigen zu machen. Im Gegensatz aber zu seinen Schülern — hierzu gehören die weniger bedeutenden Meister Duris und Hieron — stellt er sich höhere Aufgaben, nicht allein in der Formgebung seiner Figuren, sondern vor allem in die Wahl des Gegenstandes. Vgl. hierüber auch Klein, Archäol. Zeitg. 1878 S. 71.

Braunschweig. P. J. Meier.

ÜBER VASEN MIT UMRISS-ZEICHNUNG.

(Tafel 12.)

In einer nicht genauer bestimmbaren Zeit, vermuthlich während der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, begannen die Vasenmaler eine von der ältesten Gewohnheit abweichende Decorationsart zu verwenden. Die wesentliche Neuerung bestand darin, dass man nicht mehr wie früher die ganze Fläche der Gefässe mit Figuren und Ornamenten bedeckte, sondern das Bild auf einen bestimmt abgegrenzten Raum beschränkte und die übrigen Gefässtheile mit einer Decke von schwarzem Firniss überzog. Damit war die Entstehung der rothfigurigen Technik im eigentlichen Sinne vorbereitet. Nur dauerte es eine Zeit lang, bis man die Vortheile, welche das neue Verfahren an die Hand gab, für die Ausführung des Bildes selbst verwerthete und auf den Gedanken kam, den ganzen Grund der Gefässe schwarz auszufüllen und die Figuren in der rothen Thonfarbe stehen zu lassen. Wie Klein, Euphronios S. 20ff. gezeigt hat, waren die Schalenmaler aus dem Kreise des Epiktetos die ersten, welche den rothfigurigen Stil zur Anwendung brachten; aber schon vor ihnen war, wenn auch zaghaft und immer nur bei einer ganz bestimmten Art von Darstellungen, der Versuch gemacht, für die Zeichnung der Figuren ein neues Ausdrucksmittel zu finden. Als nächste Vorläufer des Epiktetischen Kreises giebt sich eine eng zusammengehörige Gruppe von Künstlern zu erkennen, welche sich durch die Ausführung zierlicher, mit geringem Bilderschmuck versehener Schalen charakterisiren [1]). Meist sind es ein paar kleine schwarze Figuren zwischen Palmettenornamenten oder ornamental behandelten Thiergestalten, welche zusammen mit der Inschrift die einzige Verzierung der Gefässe ausmachen. Doch ist der Darstellungskreis damit nicht erschöpft. Mit Vorliebe beschränkt man den ganzen bildlichen Schmuck darauf, am äusseren Rande der Schale jederseits einen — in der Regel weiblichen — Kopf anzubringen und darunter die Inschrift zu setzen. Diese Art von Decoration war eine neue Erfindung. Die alten Künstler des schwarzfigurigen Stiles malten nur ganze Figuren, und für die Ausführung dieser hielten auch die Schalenmaler der bezeichneten Gruppe an der gewohnten Technik fest. Für die Darstellung einzelner Köpfe dagegen eignete sich das alte Verfahren schlecht. Schon das Motiv zeigt, dass man etwas Besonderes geben wollte: man fing an, in sehr wesentlichem Gegensatze zu der früheren Zeit sich für die Gesichtszüge im besonderen zu interessiren, und hatte bei der Ausführung dieser Köpfe offenbar den Wunsch, wenn auch nicht die Züge bestimmter Persönlichkeiten zu bieten, so doch eine von der früheren schematischen Behandlungsweise entfernte, individuell belebte Darstellung zu erreichen, welcher nicht das Gegenständliche, sondern lediglich das Formelle den Werth gab. Einem solchen Bestreben, hinter welchem freilich das Können dieser Vasenmaler noch stark zurückblieb, indem sich die wirklichen Fortschritte auf nicht viel mehr als auf Einzelheiten, wie die Ausführung des Auges, erstreckten, stand die schwarzfigurige Technik im Wege. Man half sich mit demselben Auskunftsmittel, welches man bei der Ausführung des in Vorderansicht gebildeten Gorgoneion anwendete, d. h. man zeichnete den Kopf in einfachen Umrisslinien auf den rothen Thongrund auf [2]). Dass es

[1]) Eine vollständige Zusammenstellung giebt Klein, Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen S. 32—39. Ihre Hauptvertreter sind Eucheiros, der Sohn des Ergotimos, Tleson, Archikles und Glaukytes, Xenokles, Hermogenes, Sakonides.

[2]) Es versteht sich, dass diese Umrisszeichnungen für sich betrachtet werden müssen, und nicht etwa im Zusammenhang mit den ersten Versuchen, menschliche Gesichter zu zeichnen, wie sie von den Verfertigern der melischen Thongefässe gemacht wurden. Auf diesen Vasen sind die Köpfe der Figuren in Umrisszeichnung ausgeführt, ebenso wie auf den alterthümlichen Gefässen bei Salzmann, *Nécropole de Camiros* Taf. 49, 50, 51, 54. In derselben Weise sind auf der Schüssel aus Aegina, Berlin 1682 Furtwängler, abgeb. Arch. Ztg. 1882 Taf. 9. 10 (vgl. S. 205), die nackten Theile der Athenafigur behandelt, während die übrigen Figuren mit Farbe vollständig ausgefüllt sind. Das gleiche Verfahren kehrt wieder auf der Vase des Kolchos, Berlin 1732, abgeb. Gerhard A. V. Taf. 122. 123 (vgl. Furtwängler's Beschreibung), welche den oben genannten Schalen bereits nahe steht

nur· ein Versuch war und nicht eine Lösung des gestellten Problems, zeigt sich ganz deutlich darin, dass die schwarzfigurige Technik nach wie vor weiter geübt wurde.

Die älteste Vase, auf der ein Brustbild in Umrisszeichnung vorkommt, ist die im Berliner Museum befindliche Schale des Eucheiros (N. 1756 Furtwängler; Klein, Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen S. 33, 2). Von den Malern dieser Gruppe der 'Kleinmeister' sind es ausserdem Hermogenes, Epitimos und Sakonides, welche Darstellungen der gleichen Art ausgeführt haben. Hermogenes ist mit vier Schalen (München 28, 30; Louvre, Dubois *Vases de Canino* 253; Castle Ashby bei Northampton, siehe Archäol. Zeitg. 1881 S. 302; Klein's Beschreibung S. 38, 8—11 ist ungenau) vertreten, die auf beiden Seiten einen Frauenkopf in Umrisszeichnung tragen; ebenso sind die beiden Schalen des Sakonides (Sammlung Fontana in Triest und München 27; Klein S. 38, 1. 2) verziert; auf der Schale des Epitimos (Klein S. 38) entspricht ein in Konturen ausgeführter bärtiger Kopf auf der einen Seite einer schwarzfigurigen Darstellung von zwei Reitern auf der anderen. Gleichartig in der Gefässform (Fig. 11 Jahn) und in der Anordnung des Bilderschmuckes reiht sich diesen Beispielen eine nicht mit einem Künstlernamen bezeichnete, nachstehend abgebildete



Schale des Brittischen Museums an (aus Vulci, früher Sammlung Blacas), welche auf beiden Aussenseiten mit einem in Umrissen gezeichneten weiblichen Kopfe geschmückt ist[3]). Derselben Art sind die Schalen Berlin 1757, München 12 und 36, während die in Berlin befindliche Schale 1803 sowie die der Münchener Sammlung 553 und 630 (abgeb. Micali, *Monumenti inediti* Taf. 43, 5) bereits in abweichender Form ohne abgesetzten oberen Rand gebildet sind. Bei den beiden Münchener Exemplaren sind die Köpfe an den Aussenseiten von zwei Augen umgeben, das innere Rund ist mit einem Gorgoneion ausgefüllt, eine Decorationsweise, welche bekanntlich den Schalen des Epiktetischen Kreises eigenthümlich ist.

In beschränkterer Zahl treten diesen Vasen die Schalen gegenüber, bei welchen für die Ausführung der Köpfe die alte schwarzfigurige Technik beibehalten ist. Gefässe mit Künstlerinschriften sind hier gar nicht vertreten. Von Schalen der älteren Form mit abgesetztem oberen Rande sind mir nur zwei Beispiele bekannt: die Schale des Brittischen Museums 680, abgeb. *Annali* 1857 Taf. A, und die der Münchener Sammlung 1224. Bei beiden ist die bildliche Ausstattung auf die Darstellung eines weiblichen Kopfes jederseits beschränkt. Ihnen reiht sich als Glied einer zweiten, etwas jüngeren Gruppe die Schale Petersburg 84 an; sie ist ohne abgesetzten Rand geformt und trägt auf der einen Aussenseite von zwei Augen umgeben die 'Maske' des Dionysos, auf der anderen die 'Maske' eines Satyrs, im Inneren ein Gorgoneion. An Stelle des Gorgoneion trägt die Schale des Museo Campana Ser. IV—VII 115 im Inneren eine 'Maske' des Dionysos, welche Darstellung zwischen zwei Augen an den Aussenseiten wiederholt ist, während auf der ebendaselbst N. 104 beschriebenen Schale, auf deren beiden Aussenseiten ein weibliches und ein männliches Brustbild zwischen Augen angebracht ist, das Innenbild fehlt.

Der Vollständigkeit halber seien die korinthischen Aryballoi in Berlin 1042 und 1094 und in Athen, Sammlung der archäologisch. Gesellschaft 2480, auf denen am Henkel ein Kopf in Umrisszeichnung angebracht ist, sowie die korinthischen Pinakes in Berlin 475. 477. 479. 487. 488. 493. 495. 498. 538. 765. 787. 827. 828. 891 erwähnt. Vgl. Puchstein, Arch. Ztg. 1881 S. 245.

[3]) Die beigegebene Abbildung sowie die Beschreibung der Vase verdanke ich Paul Wolters. Das Haar des Kopfes ist mit schwarzer, die Binde und das Gewand mit rothbrauner Farbe ausgefüllt. Eingeritzt ist nur die Grenze von der Schulter zum Zopf hin und das in sechs Strichen angedeutete Zopfband. Unterhalb des Kopfes befindet sich die Inschrift NI+OΣI+OΣI+I+I+, welcher auf der anderen Seite, deren identische Darstellung schlechter erhalten und durch moderne Ausbesserung entstellt ist, die Inschrift KΛ+NI+VI+ΛOΣI+ entspricht. Eine Schale mit einem Kopfe in Umrisszeichnung auf jeder Seite befindet sich in der Sammlung Bourguignon, zwei ähnliche Exemplare in Athen, Sammlung der arch. Ges. 705 und 1494, wie mir P. J. Meier mittheilt.

In näherer Beziehung zu den Vasen mit Umrisszeichnung stehen zwei Schalen, welche der Form und Decorationsweise nach der zuletzt behandelten jüngeren Gruppe angehören. Die Schale Berlin 2056 (abgeb. Gerhard, Gesammelte akademische Abhandlungen Taf. LXVII, 4. 5) zeigt auf der einen Seite zwischen Augen die nebeneinander gestellten Brustbilder eines bärtigen Mannes und einer Frau, und zwar ist das männliche Gesicht roth, das weibliche weiss gemalt, auf der anderen Seite ist ein wie ein Gorgoneion behandelter, männlicher Kopf in Konturen aufgezeichnet. Reichhaltiger ist die Darstellung der Schale Neapel S. A. 172, abgeb. Gerhard, Ges. akad. Abhandlungen Taf. LXVIII, 1. 2: auf der einen Seite der Kopf des bärtigen Dionysos, dem Kopfe einer mit ΚΑΛΙΣ bezeichneten Frau gegenüber, rechts und links der Kopf einer Maenade, auf dem Gegenbilde die Köpfe des Dionysos und der Semele zwischen Rebzweigen, auf denen sich drei kleine schwarzfigurige Satyrn herumtreiben.

In der Zeit, welche dem Aufkommen des rothfigurigen Stiles vorangeht, ist die Darstellung von Einzelköpfen fast ausschliesslich auf die Schale beschränkt. Sie findet sich auf Gefässen anderer Form während dieser Zeit in der Regel nur als nebensächliche Decoration verwerthet[4]), so auf den Henkelplatte einer sog. Amphora *a colonnette*, München 983. Als Beiwerk giebt sie sich auch zu erkennen, wo sie als Schmuck für den oberen Theil von Amphoren verwendet ist, wie z. B. auf den Vasen Neapel 2832, München 916. 917. 918, Berlin 1674, Museo Campana Ser. IV — VII 1042. Eine Ausnahme machen die kleinen Kannen Berlin 1933 und 4003, abgeb. Furtwängler Sammlung Sabouroff Taf. 50, 2, deren erstere mit dem Kopfe eines Greises geschmückt ist, während die letztere, in abweichender Technik, einen Hermeskopf schwarz auf weissen Grund aufgemalt trägt. Die Amphora Gerhard, Ges. akad. Abhandlungen Taf. LXVIII 3, mit der Darstellung eines männlichen und eines weiblichen Brustbildes, vermuthlich des Dionysos und der Semele, welche von Satyrn und Maenaden umtanzt werden, weicht insofern ab, als auf ihr die Köpfe, ebenso wie auf der an letzter Stelle erwähnten Schale, nicht selbständige Bedeutung haben[5]).

In der eigentlichen Blüthezeit der attischen rothfigurigen Vasenmalerei während der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts scheint man fast ganz von der Ausführung des Brustbildes abgekommen zu sein. Die drei als rothfigurig bezeichneten Schalen des Museo Campana Ser. IV—VII 109 (auf jeder Seite die 'Maske' eines bärtigen Satyrs zwischen zwei Augen, unter den Henkeln kämpfende Krieger, im Innern ein Satyr und eine Maenade), 112 (Brustbild eines Kriegers zwischen Augen, unter den Henkeln zwei Satyrn), 624 (jederseits die 'Maske' eines Satyrs zwischen zwei Augen, unter den Henkeln Rebzweige, im Inneren ein Gorgoneion) geben sich deutlich als Werke des epiktetischen Kreises zu erkennen. Nicht viel später ist die Sosiasschale (Berlin 2278) verfertigt, auf welcher unter dem einen Henkel in eine ausgesparte rothe Scheibe ein Frauenkopf in Umrissen hineingezeichnet ist. Auch die Lekythos Berlin 2230 mit einem, wie es scheint, auf dem schwarzen Grunde ausgesparten weiblichen Kopfe und die Vase (sog. Phiale) Berlin 2310, auf deren Omphalos ein Frauenkopf in 'schönem, strengem Typus' aufgemalt ist, gehören dem älteren rothfigurigen Stile an. Um so bestimmter wird man in der Wahl dieser Art von Decoration eine Nachwirkung der vorhergehenden Epoche erkennen dürfen, als analoge Darstellungen auf den Vasen, welche der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts entstammen, so viel ich sehe, überhaupt nicht nachweisbar sind.

Erst seit dem vierten Jahrhundert kam das Brustbild wieder zu Ehren. Mit Vorliebe benutzte man es von dieser Zeit an zur Verzierung von Lekythen, für welche ein Hinweis auf die Zusammenstellung bei Heydemann, Griechische Vasen-

[4]) Auf dem oberen Rande der Schale Berlin 1753 ist ein männlicher Kopf zwischen zwei mit Menschenköpfen versehenen Vögeln angebracht.

[5]) Analoge Darstellungen, meist später Zeit angehörig, sind in der folgenden Aufzählung fortgelassen. Vergleiche die Zusammenstellungen bei Froehner, *Musées de France* S. 68—74, Taf. 22, 1 und *Annali* 1884 S. 205 ff., Taf. N.

bilder S. 12 zu Taf. XI, 4[6]) genügen möge. Auch anderen Gefässen zierlicher Form, wie Rhyton (München 872, 876 abgeb. Brunn-Lau Taf. XL 1, XLIV 2), Aryballos (Berlin 2695, Neapel 2312, R. C. 57, 59), Oinochoe (Froehner, *Musées de France* Taf. 22, 2. Neapel 1957, 1966), Pyxis (Berlin 2721, abgeb. Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 65,2) diente es als Ausstattung. Von hier übernahmen es die unteritalischen Vasenmaler, um es vorzugsweise zur Decoration des Halsstreifens der grossen Prachtgefässe zu verwenden. Manches Neue brachten sie hinzu, indem sie den Kopf mit reichem Blätterornament umgaben, so dass er wie aus den Zweigen herausgewachsen sich ausnimmt, und die Vorderansicht des Gesichtes ausbildeten, die wenigstens für den Einzelkopf, abgesehen von dem Gorgoneion und ähnlichen Bildungen, auf attischen Vasen noch nicht versucht zu sein scheint. Die Ausführung im Einzelnen ist auf den jüngsten attischen und vielen unteritalischen Bildern so wenig verschieden, dass eine Entscheidung über die Herkunft nach stilistischen Merkmalen oft zu den Unmöglichkeiten gehört: schwerlich würde man die beiden gemalten Frauenköpfe *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική* 1869 Taf. 51 als Werke eines attischen Künstlers in Anspruch zu nehmen wagen, wüsste man nicht, dass die Firstziegel, zu deren bildlichem Schmuck sie gehören, in Athen selbst gefunden sind[7]).

Die jüngeren Vasen dieser Gattung unterscheiden sich von den älteren sehr merklich dadurch, dass die Köpfe nicht in Umrisszeichnung ausgeführt, sondern durchgehends auf dem schwarzen Grunde ausgespart sind. Die Umrisszeichnung ist überhaupt der Uebergangszeit des schwarzfigurigen zum rothfigurigen Stile eigenthümlich und begegnet späterhin, abgesehen von den Gefässen mit weissem Grund, welche ihre selbständige Entwickelung haben, nur in vereinzelten seltenen Fällen. Die bei Dubois-Maisonneuve, *Introduction* Taf. 18 veröffentlichte Vase mit der Darstellung einer nach links eilenden Frau, sowie die Lekythos des Neapler Museums R. C. 182 (abgeb. bei Fiorelli, *Vasi Cumani,* Titelvignette), auf der eine Frau gemalt ist, welche in der erhobenen Hand eine Blume hält, sind die einzigen mir bekannten jüngeren Beispiele für Umrisszeichnung auf rothem Grund. Sie sind beide, wie der Stil deutlich verräth, bald nach der Mitte des fünften Jahrhunderts verfertigt. Auch das kennzeichnet die jüngern Vasenmaler, dass sie es ängstlicher als die älteren vermeiden, die begrenzenden Linien verschiedener Theile der Figuren zusammentreffen zu lassen. Auf der Schale des Pamphaios Gerhard A. V. Taf. 221. 222 sind die Köpfe der beiden Flügelfiguren und des gestorbenen Helden so gezeichnet, dass sich die Gesichtslinien nicht vom schwarzen Grunde abheben, sondern auf die rothe Fläche der angrenzenden Körpertheile, der Flügel und des einen Armes, zu stehen kommen. Eine ähnliche Häufung derartiger Konturzeichnungen, für welche sich aus den älteren rothfigurigen Vasen ohne Mühe weitere Beispiele auffinden lassen[8]), gehört auf den Gefässbildern des freien Stiles zu den Seltenheiten[9]).

Die gegebene Uebersicht, welche allerdings bei den oft unzureichenden Angaben über die Technik der Vasenbilder keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen kann, bei welcher ich aber hoffe nichts Wesentliches ausgelassen zu haben, lässt die Bedeutung und Stellung der zwei auf Taf. 12,1 und 2 abgebildeten Vasenbilder leicht erkennen.

Das eine Bild, welches auf Taf. 12, 1 zum ersten Male — in der Grösse des Originals — veröffent-

[6]) Unter den daselbst aufgezählten Vasen befinden sich auch einige ältere, so N. 4, welche als schwarzfigurig bezeichnet ist, ferner ein 'Skyphos', der jederseits mit einem in schwarzer Umrisszeichnung ausgeführten Frauenkopfe bemalt ist.

[7]) Ein in Athen gefundener Firstziegel derselben Form mit der Darstellung eines weiblichen Kopfes an dem einen geschlossenen Ende befindet sich in Berlin No. 2624.

[8]) Vgl. auch P. J. Meier, Arch. Ztg. 1883 S. 3 Anm., welcher einige Beispiele von Umrisszeichnungen zusammengestellt hat.

[9]) Eine Ausnahme macht die bei Fiorelli, *Vasi Cumani* Taf. 8 veröffentlichte Amazonenvase. Doch ist zu berücksichtigen, dass das auf diesem Bilde reichlich verwandte und auf den gleichzeitigen (gegen Ende des fünften Jahrhunderts verfertigten) Vasen überhaupt sehr beliebte Motiv der in Angriffsstellung gebildeten Figur, bei welcher die Profillinien des Gesichtes mit der Fläche des einen zum Schlage erhobenen Armes zusammentreffen, von den Vasenmalern nicht selbst erfunden, sondern aus den Werken der grossen Kunst entlehnt ist.

licht wird[10]), schmückt das innere Rund einer Schale, welche Ende des Jahres 1877 in Orvieto gefunden worden ist und sich jetzt im akademischen Kunstmuseum zu Bonn befindet. Das Gefäss ist mehrfach zerbrochen, doch fehlen nur wenige Stücke des äusseren Randes. Die Bruchlinien des Innenbildes, welche von dem oberen Nasenansatz der Figur über den Hals sich hinziehen, sind auf der Abbildung fortgelassen, um den Eindruck der Zeichnung nicht zu stören; nur an der einen Stelle des umlaufenden Streifens schien es wegen der Verletzung der Inschrift nöthig, die Bruchstelle anzugeben. Die Schale (H. 0,7 m. Dm. 0,196 m.), ohne besonders abgesetzten oberen Rand gebildet, hat dieselbe Gestalt, wie beispielsweise die Schalen des Pamphaios und Epiktetos. Auch die gleiche Decorationsart theilt sie mit einer Anzahl von Werken dieser Künstler[11]). Sie ist bis auf den Raum des Innenbildes vollständig mit schwarzem Firniss überzogen, nur ein schmaler ausgesparter Streifen ohne Ornament leitet zu der Darstellung über. Der breitere, schwarz ausgefüllte Kreis zwischen diesem Streifen und dem eigentlichen Bilde ist zur Aufnahme der Inschrift ΕΛΠΙΝΙΚΟΣ ΚΑΛΟΣ[12]) benutzt. In dem inneren Runde der Schale ist mit kräftigen, ausserordentlich sicher geführten schwarzen Pinselkonturen ein Kopf auf den rothen Thongrund aufgemalt. Dass es der Kopf eines Mädchens ist, zeigt der weibliche Charakter der Züge, sowie namentlich die Hinzufügung des Ohr- und Halsschmuckes. Das kurze, aber volle Haar, welches allein mit schwarzer Farbe ausgefüllt ist, fällt in zierlichen Löckchen auf Stirn und Wangen herab und wird von einer breiten, hinten zusammengeschlungenen Binde festgehalten. Die Pünktchen am Halsbande sehen fast aus wie eine Inschrift; man meint, in den acht Zeichen rechter Hand ein ΕΠΟΙΕΣΕΝ lesen zu können. Doch hat sich mir bei wiederholter Prüfung des Originals ergeben, dass die Aehnlichkeit der Zeichen mit Buchstaben nur eine zufällige ist.

Wie bereits hervorgehoben wurde, giebt sich die Schale deutlich als ein Werk des epiktetischen Kreises zu erkennen: das zeigt die Gefässform und die Einfachheit der auf das innere Rund beschränkten bildlichen Ausstattung, Eigenthümlichkeiten, durch welche sich die Vase ebenso merklich von den älteren Schalen der sog. 'Kleinmeister', wie von den jüngeren des Duris und Genossen unterscheidet. Die stilistische Ausführung des Bildes macht es wahrscheinlich, dass sie zu den jüngeren Werken dieses epiktetischen Kreises gehört. Trägt der Kopf auch noch archaischen Charakter, so verräth die Zeichnung doch bereits einen lebhaften Fortschritt gegenüber der Art, wie beispielsweise Andokides, Oltos, Pamphaios die Köpfe ihrer Figuren gebildet haben. Die nächsten Analogien auf Vasenbildern scheinen mir die Köpfe der Theseusschale des Euphronios zu bieten. Wir werden nicht weit fehl gehen, wenn wir die Schale in das zweite oder dritte Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts verweisen.

Das zweite auf Taf. 12, 2 abgebildete Vasenbild — ein Athenakopf zwischen zierlichen Palmettenranken — gehört einer Lekythos des Brittischen Museums (früher Sammlung Hamilton 392) an. Dieselbe ist 0,25 m. hoch, Ausguss und Hals sind schwarz gefirnisst; die Schulter ist in zwei Streifen getheilt, das Stabornament, welches den oberen derselben ziert, sowie die Palmettenranken am unteren sind mit schwarzer Farbe auf den rothen Thongrund aufgemalt. Das Bild wird oben durch einen Mäander begrenzt; der unterhalb der Darstellung befindliche Theil der Lekythos mit Ausnahme des unbemalt gebliebenen Fussrandes ist mit schwarzem Firniss überzogen. Der eigentliche Körper des Gefässes ist mit gelblich weissem Grunde bedeckt, und auf diesen das Bild selbst in schwarzer Umrisszeichnung aufgemalt[13]). Mit schwarzer Farbe

[10]) Die Vorlage für die Abbildung ist nach einer Photographie hergestellt und von mir mit dem Originale verglichen.

[11]) Vgl. Klein, Meistersignaturen S. 44, 20—24. S. 47,11—13.

[12]) Aehnlich findet sich die Liebesinschrift ΣΤΡΟΙΒΟΣ ΚΑΛΟΣ in Verbindung mit einem weiblichen Brustbild auf der Schale des Brittischen Museums 680, abgebildet *Annali* 1857 Taf. A.

[13]) Auf den schlechten farbigen Abbildungen der Lekythos bei Dubois-Maisonneuve, *Introduction* Taf. 18 und bei David, *Antiquités* V Taf. 31 ist der Grund fälschlich roth angegeben.





sind nur die Palmetten voll ausgefüllt, sowie die Verzierungen am Helm und das Haar, während der Granatapfel, welchen die Göttin in der erhobenen Linken hält, zuerst mit einer schwarzen Linie umzogen und dann mit brauner Farbe ausgefüllt ist. Unsere Abbildung, die nach derselben Zeichnung Benndorf's ausgeführt ist, welche der verkleinerten Wiedergabe bei Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike S. 25, zu Grunde liegt, giebt die Zeichnung in natürlicher Grösse.

Ueber die enge Zusammengehörigkeit beider Vasen kann bei dem verwandten Charakter der Zeichnung kein Zweifel sein. Sie entstammen gewiss beide ein und derselben Zeit und sie sind beide in Athen verfertigt. Liegt die Bedeutung des Schalenbildes im Wesentlichen darin, dass wir in ihm die einzige in Umrisslinien ausgeführte Darstellung grösseren Umfanges aus der ersten Zeit der bereits entwickelten rothfigurigen Technik besitzen, so nimmt die Lekythos innerhalb der Klasse von technisch gleichartigen Gefässen eine nicht minder wichtige Stellung ein. Unter den vielen weissgrundigen Gefässen mit Umrisszeichnung ist die Zahl derjenigen, deren bildlicher Schmuck auf die Darstellung des Einzelkopfes beschränkt ist, eine verschwindend geringe. Zeitlich scheinen der Lekythos des Brittischen Museums die beiden Vasen gleicher Form und Technik nahe zu stehen, welche Furtwängler, Arch. Ztg. 1880 S. 136 als im athenischen Kunsthandel befindlich anführt: die eine mit einem grossen Athenakopfe, die andere 'mit einem grossen weiblichen Kopfe, neben welchem noch die leierspielenden Hände vorkommen, von vier dorischen Säulen überdacht.' Als jüngere Werke, wohl spätestens dem Ende des fünften Jahrhunderts angehörend, geben sich zwei Lekythen des Brittischen Museums zu erkennen, deren Darstellungen oben abgebildet sind[14]). Die eine derselben ist in Athen gefunden und aus der Sammlung Elgin's in das Brittische Museum gelangt. Sie ist ohne den abgebrochenen Hals 0,12 Meter hoch. An der Schulter sind schwarze Palmetten auf den rothen Thongrund aufgemalt. Am Bauch ist ein weiblicher, nach rechts blickender Kopf mit Haube, neben welchem eine siebensaitige Leier sichtbar wird, in Umrisslinien auf den weissen Grund aufgezeichnet. Die andere Lekythos — 0,11 Meter hoch, in Nola gefunden — stammt aus der Sammlung Blacas. Nicht nur der Bauch, sondern auch die Schulter trägt einen weissen Ueberzug, auf welchen ein Strichornament aufgesetzt ist. Der in Konturen ausgeführte weibliche Kopf, mit Haube und Ohrschmuck versehen, ist nach links gewendet und zwischen zwei dorische Säulen gestellt.

Einen interessanten Vergleich zu den beiden Vasenbildern, welche auf unserer Tafel veröffentlicht sind, gewährt ein in Attika gefundenes und jetzt im Berliner Museum (Conze, Verzeichniss der antiken Sculpturen 734) befindliches Bruchstück einer bemalten Marmorstele, deren Darstellung Taf. 12,3 in Verkleinerung auf $^1/_2$ wiedergegeben ist. Wie die Figur des Lyseas war auch das Bild dieser Stele nur in Farben ausgeführt. 'Die Farben sind verschwunden, aber man erkennt in der einst von ihnen be-

[14]) Die Abbildungen sind durch die Vermittelung von Paul Wolters besorgt. Die auf S. 197 ist im Massstabe von $^2/_3$, die auf S. 198 in Originalgrösse gegeben.

deckten und dadurch geschützten und hell erhaltenen Fläche deutlich einen nach links hin gewendeten Jünglingskopf, das Gesicht mit doppeltem Umrisse umzogen, Augenbrauen und Ohr kaum noch kenntlich, sehr deutlich aber das Auge' (Conze). Die Vorlage für die Tafel ist auf Grundlage der im *Bulletin de Correspondance hellénique* VIII (1884) Taf. XIV veröffentlichten Heliogravure mit genauer Vergleichung des Originals unter Aufsicht des Herrn Dr. Fränkel hergestellt. 'Sie giebt' — so schreibt derselbe —, eine deutlichere Vorstellung von dem Original als es einer photographischen Wiedergabe möglich ist, da eine solche stets die täuschenden und nur mit Mühe von den beabsichtigten Linien zu unterscheidenden Flecken scharf hervortreten lässt, dagegen da versagt, wo nur noch blasse, kaum erkennbare Reste der Zeichnung vorhanden sind, wie namentlich deutlich wird, wenn man die Lippen und die Augen der beiden Abbildungen vergleicht'.

Der Kopf der Stele zeigt in der Profillinie sowie in manchen Einzelheiten, in der Ausführung des Haares [15]), der Bildung des Auges, der Angabe der Lippen eine überraschende Aehnlichkeit mit dem Bilde der Schale, wie ihn denn schon Pottier *Bulletin de Corr. hell.* 1884 S. 459ff. mit Köpfen von Figuren des Euphronios verglichen, und Conze auf die Verwandtschaft mit Zeichnungen der gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts verfertigten Vasen hingewiesen hat. Wir gewinnen durch dieses Werk ein neues Beispiel für die gleichartige Entwickelung der Kunst der Vasenmaler und der monumentalen Malerei, für welche wir ein Zeugniss aus früherer Zeit in der bekannten Lyseasstele besitzen.

Loeschcke [16]) hat für die älteren Vasen ein strenges Abhängigkeitsverhältniss nachzuweisen versucht, indem er auf Grund der engen Verwandtschaft, welche die Lyseasstele mit den frühesten rothfigurigen Vasen verbindet, die Entstehung der rothfigurigen Technik unmittelbar aus der Malerei auf Marmor ableitete. Das Hauptargument für diese Ansicht beruht darauf, dass das Bild der Lyseasstele ebenso wie das der Aristionstele vermittelst desselben technischen Verfahrens wie die Zeichnungen der rothfigurigen Vasen ausgeführt ist: man entwarf eine Konturzeichnung auf hellem Grunde und füllte die Darstellung selbst mit bunten Farben aus, während man den Grund dunkel färbte. Schwerlich würden die Vasenmaler auf jene Stiländerung gekommen sein, wenn nicht ein ähnlicher Umschwung in der monumentalen Malerei vorangegangen wäre. Indessen ist gegen Loeschcke's Vorstellung einzuwenden, dass eine directe Abhängigkeit nur dann wahrscheinlich sein würde, wenn die Vasen, auf welchen die rothfigurige Technik zum ersten Male angewendet ist, noch unter dem frischen Eindruck einer neuen Erfindung entstanden wären. Dagegen fällt die Entstehungszeit der ältesten rothfigurigen Vasen vermuthlich in die Wende des sechsten und fünften Jahrhunderts, während die Stele des Lyseas und wohl auch die des Aristion noch in die Zeit des Peisistratos hinaufreicht und zudem diese Monumente gewiss nicht gerade die ersten Werke waren, deren Maler den Versuch machten, eine vom dunkeln Grunde sich abhebende Figur auf den Marmor zu malen. Andererseits ist, wie Klein mit Recht ausgeführt hat, die rothfigurige Technik nicht mit einem Male entstanden, sondern in allmähliger Entwicklung innerhalb des Kreises der Vasenmaler selbst ausgebildet. Die Versuche, welche die Schalenmaler mit der Umrisszeichnung machten, bestätigen diese Annahme [17]).

Klein hat (Euphronios S. 24f.) das Aufkommen des rothfigurigen Stiles mit den technischen Neuerungen in Zusammenhang gebracht, welche nach der viel besprochenen Stelle des Plinius N. H. XXXV 56 [18]) Kimon von Kleonae ausgebildet hat.

[15]) Herr Dr. Fränkel theilt mir mit, dass nur die in der Abbildung gegebenen Löckchen sicher, weitere Spuren dagegen zweifelhaft sind.

[16]) Mittheilungen des athenischen Instituts IV 1879 S. 39ff.

[17]) Vgl. auch Milchhöfer, Mittheilungen des athenischen Instituts V 1880 S. 165.

[18]) '- - *et qui primus in pictura marem a femina discreverit, Eumarum Atheniensem, figuras omnis imitari ausum, quique inventa eius excoluerit, Cimonem Cleonaeum. hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines et varie formare voltus, respicientis,*

Soweit die gleichartigen Bestrebungen jener verschiedenen Kunstarten bewiesen werden sollen, ist gegen diese Zusammenstellung nichts einzuwenden. Nur scheint mir die Charakteristik des Kimon, wie sie Klein gegeben hat, in einem Punkte nicht das Richtige zu treffen, der für die Beurtheilung der Vasen mit Umrisszeichnung nicht ohne Bedeutung ist. Klein fasst in dem Berichte des Plinius das '*invenit*' wörtlich auf und muss daher zu einer gezwungenen und keinesfalls richtigen Erklärung des '*catagrapha*' seine Zuflucht nehmen. '*Catagrapha*' heisst nichts anderes als 'Profil', und so hat auch Plinius das Wort verstanden, wenn er es mit '*obliquae imagines*' übersetzt. Es wird sich demnach mit dieser 'Erfindung' ebenso verhalten wie mit vielen anderen Erfindungen, welche bei Plinius so manchem Künstler zugeschrieben werden. Man malte von Anfang an die Köpfe — denn auf diese kommt es wesentlich an — im Profil. Aber so lange man die Figuren wie Silhouetten behandelte, ging die Zeichnung des Gesichtes nicht über die äusserlichste Wiedergabe der Form hinaus. Erst als man die Figuren mit heller Farbe bemalte und dadurch die Möglichkeit gewann, eine wirkliche Innenzeichnung auszuführen, war man in den Stand gesetzt, eine lebenswahrere Behandlung der Köpfe zu erreichen. Kimon führte seine Bilder in dieser Weise aus, das zeigt der Gegensatz, in den er zu Eumaros gesetzt ist, welcher noch nach der alten Weise malte, das zeigen ferner die Worte des Plinius über die Einzelheiten der Ausführung Kimonischer Figuren, welche, wie Klein richtig hervorgehoben hat, Anwendung der Linearzeichnung im Gegensatz zu der früher gewohnten Technik des Einritzens bedingen. Durch die Anwendung dieses Verfahrens gelang es Kimon vermuthlich, sowohl in der Ausführung der ganzen Figuren als namentlich in der Wiedergabe der Köpfe seine Vorgänger zu übertreffen, und so kam es, dass man ihm die Profilzeichnung als Erfindung zuschrieb, während sein wirkliches Verdienst nur in einer höheren Ausbildung derselben beruhte [19]).

Klein erklärt '*catagrapha*' als Umrisszeichnung. 'Kimon ersetzt die Silhouette durch den Umriss, dessen Linien die rothfigurigen Vasen strengen Stiles auch unter dem Gewande nicht verschwinden lassen. Seine Intentionen geben sie aber doch nicht völlig rein wieder. Die Aussparung des hellen Grundes ist ein Compromiss, den der Linearstil mit dem Flächenstil einging, während der Fortschritt sich in voller Schärfe auf den weissgrundigen, kleinen Gefässen ausprägt'. Wäre diese Vorstellung richtig, so würden wir besonders in jenen frühesten Versuchen, welche die Schalenmaler mit der Umrisszeichnung machten, eine unmittelbare Einwirkung der Kunst des Kimon zu suchen haben. Dagegen liegt es auf der Hand, dass hierin nicht der Fortschritt des Kimon bestanden haben kann. Umrisszeichnung im strengen Sinne hat für einen Vasenmaler nichts Auffälliges; dass sie in der grossen Malerei jemals anders, als für den ersten vorläufigen Entwurf verwendet sein sollte, ist völlig unwahrscheinlich. Vielmehr wird die neue Technik, wie sie in der Lyseasstele vertreten ist, ohne vermittelnden Uebergang das alte Verfahren abgelöst haben.

Im Grunde wird durch diese abweichende Erklärung an der Stellung und Bedeutung, welche Klein dem Kimon zuertheilt hat, wenig geändert. Dass dieser Künstler für die Entwicklung der Malerei von dem höchsten Einfluss war, geht nicht nur aus der Notiz des Plinius, sondern auch aus den Worten Aelians (V. H. VIII 8) hervor, und diese Ueberlieferung lässt allerdings mit Wahrscheinlichkeit in Kimon den Begründer des neuen Stiles erkennen.

Wenn die von mir vorgetragene Ausführung stichhaltig ist, so ergiebt sich für die chronologische

suspicientisve vel despicientis, articulis membra distinxit, venas protulit praeterque in veste rugas et sinus invenit.' Vgl Brunn, Geschichte der griechischen Künstler II S. 9 f.

[19]) Die Erfindung der Profilbildung mit Brunn speciell auf die Zeichnung des Auges zu beschränken, scheint mir deshalb nicht annehmbar, weil von einem derartigen Fortschritt, welcher doch gewiss sehr bald auch von anderen Künstlern und namentlich von den Vasenmalern ausgenutzt worden wäre, die erhaltenen Monumente selbst aus den ersten Decennien des fünften Jahrhunderts noch keine Spur aufweisen.

Bestimmung des Kimon ein fester Anhaltspunkt[20]): seine Wirksamkeit muss vor die Verfertigung der Lyseasstele fallen; ihn in erheblich frühere Zeit, viel über die Mitte des sechsten Jahrhunderts hinaufzurücken, scheint nach dem Grade der künstlerischen Entwickelung, welchen die Beschreibung bei Plinius für ihn voraussetzen lässt, nicht rathsam.

Bonn. FRANZ WINTER.

[20]) Die beiden Epigramme der Anthologie IX 758 und XVI 84 geben für die Zeitbestimmung nichts aus. In ersterem, welches bei Planudes unter dem Namen des Simonides überliefert ist, dessen Urheberschaft aber bekanntlich nicht geringen Bedenken unterliegt, ist *Μίκων* für *Κίμων* eine wahrscheinliche Aenderung O. Müllers. Letzteres ist nur durch Conjectur dem Simonides zugewiesen. Vgl. O. Jahn, Sächsische Berichte 1856 S. 284 ff. Benndorf, *de Anthologiae Graecae epigrammatis* S. 26 ff. Bergk, *Poetae lyrici Graeci* 4 III S. 503. 517.

BASRELIEF OF IBRIZ.

(Tafel 13.)

Close to the village of Ibriz, numerous fountains burst out from the naked limestone rocks of the lofty Taurus mountains (which in this part are now called Bulgar Dagh) and form at once a considerable river. Flowing down through the town of Eregli, the ancient Cybistra-Heracleia, which is embowered in luxuriant orchards and gardens, the river is then lost in the Ak Göl, 'White Lake', which was in ancient times probably the Lake of Derbe. The lake reaches close to the precipitous sides of Mount Taurus, and discharges its surplus waters through a *κατάβοθρον* (what the Turks now call a *duden*), helping no doubt to feed the Cydnus or some other of the Cilician rivers, which rise in great springs from the southern flanks of Mount Taurus. The modern road, and certainly also the ancient road, from Konia or Iconium to the Cilician Gates, runs close under the cliffs of Mount Taurus, where they rise in lofty precipices straight from the plain, and crosses by a bridge the channel through which the lake communicates with the *duden*. In June 1882 the channel was dry and the *duden* was a little pond in a sunken hole under the cliffs, but three years previously, in the height of summer, the water was running through the channel with a strong current towards the *duden*[1]). The river therefore seems to be given by God himself expressly to convert this little corner of the great plains of Lycaonia and Cappadocia into a blooming garden, and then to disappear again into the mountain.

In the rock beside the fountains at Ibriz, though not exactly over the largest sources, is carved the basrelief, which is represented on Plate 13. The subject is plain: a Priest or King is adoring the living God, and the striking contrast between the gorgeous embroidered robes of the Priest and the simple peasant's dress of the God has clearly lain within the intention of the artist. The God is conceived as the giver of corn and wine and of the fruits of the earth, who fertilises mother-earth with the life-giving river, and he bears his gifts in his hands. He is dressed as a husbandman, and the peasants of the district at the present day wear exactly the same kind of dress: the short tunic girt with a belt, and the boots made with two flaps and fastened by a thong passed several times round the ankle. The curious pointed hat of the God is the only part of his attire that differs from the modern dress of the district.

The monument at Ibriz is represented in Ritter's *Kleinasien* (vol. I, plate 3) from a drawing by Fischer, a hasty sketch by a traveller who had no time to make a finished drawing. Davis, an English clergyman, published in 'Life in Asiatic Turkey',

[1]) Sir C. Wilson observed the difference in his two visits.

London 1879, p. 252, a small drawing, much more careful and correct than Fischer's. It gives the general effect very well, but as soon as the details are looked carefully into, it is found wanting. It has been made on too small a scale, and the very complex details can hardly be drawn except on a large scale.

While I have been obliged to differ from Davis' drawing on many points, I must express my great obligation to it. In the time which I had at my disposal it would have been impossible for me to make a large drawing of the entire monument, with its elaborate detail, while a small one would have been quite useless. Those who have travelled in rough style, without proper equipment, for months at a time, in Anatolia, will appreciate the difficulties Davis had in making his drawing. In order to justify my drawing in those points where it differs from Davis's, and to explain how far I have been obliged to leave some details uncertain, a few words are required.

When I accompanied Sir C. Wilson to Ibriz in June 1882, I was able to spend a day and a half before the monument, and I had with me a hasty tracing of Davis's published drawing[2]). In the first place I set myself to make an accurate copy of the hieroglyphics, and it will hardly be believed how much time and trouble were required before I succeeded in this. I then made a large drawing of the elaborately ornamented dress of the priest: but the paper which I had was not large enough to take in the head, and I made a separate sketch of the hat alone. The pattern of the Priest's garment recalls the pattern of the Tomb of Midas: the brooch which fastens his cloak is of similar shape to one of the gold ornaments found in a Lydian tomb and photographed in *Bull. de Corresp. Hellén.*, 1879 *Pl.* IV. V. (I saw the originals in Smyrna in 1880, and believe them to have been found in a tumulus south of Mount Messogis.) The artist had not skill enough to connect the left arm with the left shoulder, or to represent the body properly in profile. The hands are clasped as if in prayer, and at least two fingers of the right hand appear at the side of the left hand.

I had no time to make a complete drawing of the God, but was obliged to restrict myself to a few details in which Davis was inaccurate. I drew the hat, whose form Davis has quite misconceived, the profile of the face, the pattern of the girdle, and the right leg with its boot and with the object (which to me is unintelligible[3]) between the two feet. I am uncertain about the manner in which the ears of corn were represented. In the hasty tracing of Davis's drawing which I carried with me I left the details blank, and thus I had no opportunity of comparing his representation of the corn with the original. The description of the monument which I wrote on the spot has been lost: and as I feel convinced now that Davis's details are inaccurate, I have only memory to depend on, and thirty eight months have elapsed since I saw the monument[4]). According to Davis the grains in the ears of corn are represented, not by zigzag lines, but by rows of little circles.

Another detail must remain uncertain. I have a note that both figures wear ear-rings, but I have no note as to the shape of the ear-rings. I may speak positively on this point, as I was particularly interested at that time to observe how far ear-rings were used by male figures in the Anatolian monuments. Davis on the other hand says, 'neither of the figures appears to have ear-rings'.

Finally the clusters of vine-leaves and grapes are simply imitated from Davis: I have no notes on this point.

In carving this subject the artist seems first to have prepared a smooth flat surface on the rock. He next indicated the outline of the two figures, and then cut away the rock all round the outlines to a depth of several inches, leaving the two figures

[2]) The tracing was made at Konia, where the late Col. Stewart (who was afterwards with Gordon in Khartum) had a copy of Davis's book at his residence.

[3]) This object is in very low relief, much lower than the legs and feet of the god.

[4]) It clings in my memory that the number of bars in the zigzag was uneven.

standing out in low relief within a sunken panel. The surface of each figure is therefore perfectly flat, and the details are indicated by incision on this flat surface. In Davis's drawing, on the other hand, the two figures are shaded so that they seem to be carved in the ordinary style of round relief. In one point, viz. the girdle of the priest, the treatment is a little more complicated, a double system of relief being employed. The circles are in relief on a raised band, while the small squares are in lower relief within a sunk square.

According to Davis's estimate made by eye, the God is about 6 metres, 20 feet high, and the Priest about $3^1/_2$ metres, or 12 feet high[5]). He mentions that Ibriz was first visited in 1737 by Otter, a Swedish traveller sent to the east by the French minister, Comte de Maurepas. Otter says *„on a taillé dans le rocher où est sa source, une figure d'homme qu'on appelle Abris. L'on veut que ce soit une corruption du nom d'un certain 'Abrinos', seigneur de ce lieu.“* One is familiar in Turkey with this kind of rationalistic explanation. Davis explains 'Ibriz' as derived from a Persian word meaning 'water', and though I doubt the admissibility of this derivation, I have no other to offer. The word may be an ancient name.

The monument at Ibriz is marked by the hieroglyphic inscriptions[6]) accompanying it as belonging to that distinct and well-marked class of monuments which are found all over Asia Minor from Smyrna to Marash, and in northern Syria. This class of monuments, whose striking similarity of character can be appreciated only by those who have seen a large number of photographs together with some at least of the actual monuments, is frequenthy called 'Hittite'; but this name implies the acceptance of an historical hypothesis, which, though it has certainly expressed part of the truth, appears to me at least to require considerable modification, before it can be accepted. The marvellous agreement in general style and in details between monuments excavated at Jerabis and those found in Anatolia is a fact from which we have to start, but the inference that a race from northern Syria conquered and ruled over the whole of Asia Minor is certainly unjustifiable at present, and seems to me to be opposed by other evidence.

Comparing the monument at Ibriz with the rock-monuments in the north of Asia Minor, at Boghaz Keui, Eyuk, Giaour Kalesi, Magnesia, etc., there appears to be a certain difference in style. The former seems to belong to a different and later period and to be much more under the influence of Assyrian art, whereas the northern monuments probably show more the influence of Egyptian art. But along with this difference there is in the whole style a close resemblance between the southern monument and the northern group; and even without the existence of identical hieroglyphics in both there could be no question that all belong to an art distinct from both Egyptian and Assyrian.

Oxford. W. M. Ramsay.

[5]) The estimate appeared to us correct. Accurate measurement cannot be made without a scaffolding.

[6]) Two are given in the accompanying plate: a third longer one is carved below the monument, but being under the level of the water it has been much defaced.

LEBENSLAUF EINES KINDES
IN SARKOPHAG-DARSTELLUNGEN.

(Tafel 14.)

Bei den Sarkophagen, welche Scenen des menschlichen Lebens darstellen, gehen zuerst zwei Typen nebeneinander her, die des Kinderlebens und der Hochzeit. Von beiden sind uns Exemplare erhalten, die zu den ältesten überhaupt bekannten Sarkophagen gehören; beide haben ihre selbständige Entwickelung und werden zu Mittelpunkten, um die sich andere Scenen gruppiren; beide fliessen schliesslich in eine Darstellung des gesammten Menschenlebens zusammen. Nebenher aber gehen immer noch die alten Typen; denn einerseits konnten Darstellungen des Menschenlebens auf Kindersarkophagen sich nicht über den Lebenslauf eines Kindes hinaus erstrecken, andererseits sehen wir das treuverbundene Ehepaar bis in die späteste Zeit hinein den gern wiederholten Schmuck der Sarkophage Erwachsener bilden.

1. Unter der Reihe der Kindersarkophage ist der hier auf Tafel 14, 1 zum ersten Male abgebildete von ganz besonderem Interesse, da er uns über Zusammenhang und Entwickelung der Typen mancherlei Aufschluss giebt. Derselbe gehörte ehemals der Campana'schen Sammlung an und befindet sich jetzt im Louvre[1]). Zahlreiche Farbenspuren weisen auf die einstige Bemalung hin: rothe an dem Gebäude und dem Gewande der Mittelfigur, schwarze am Pfeiler der Sonnenuhr, der Kline und dem Parapetasma dahinter. Die Darstellung der Vorderseite zerfällt in drei Scenen; die mittlere spielt vor einem Parapetasma. Auf einem erhöhten Thron sitzt in Vorderansicht ein Knabe mit Aermeltunica, Mantel und Stirnbinde, welcher in der gesenkten Linken eine Rolle hält und die Rechte mit ausgestrecktem Mittel- und Zeigefinger deklamirend erhebt. Zu seiner Linken lehnt ihm zugewandt eine weibliche Figur, welche das Kinn auf die rechte Hand stützt und die Linke auf die Seitenlehne des Thrones legt. Sie trägt ein Untergewand und einen Mantel, der fast die ganze Figur umhüllt. Ihr entspricht auf der anderen Seite des Knaben eine mehr von vorn gesehene weibliche Figur, die in der Linken ein Diptychon hält und mit der Rechten einen Griffel in ein neben ihr am Boden stehendes hermenartig gebildetes Tintenfass taucht[2]); über der Stirn trägt sie eine Feder. Zwischen diesen Figuren und dem Knaben zeigt sich noch im Hintergrunde jederseits ein weiblicher, gleichfalls mit einer Feder geschmückter Kopf. Diese „Sirenenfedern“ kennzeichnen die vier Gestalten als Musen, welche der Deklamation des Knaben zuhören. An der linken Seite der Scene ist auf einem Pfeiler eine Sonnenuhr aufgerichtet. Im Hintergrunde der zweiten Scene, links von der vorigen, erblickt man ein Gebäude, dessen Façade von mehreren Bogenöffnungen durchbrochen ist. Links sitzt vor dem ersten Bogen auf einem Korbstuhl mit Rücklehne eine Frau nach rechts gewandt, welche die Rechte auf den Sitz und die Linke auf eine Rolle stützt. Aus dem zweiten Bogen fährt nach rechts ein zweirädriger Sitzwagen, mit zwei Widdern bespannt. Unter den Füssen der letzteren liegt ein umgestürzter Korb; auf dem Wagen sitzt ein Knabe, der die Zügel hält. Ein anderer steht nach links hin gebückt auf dem Wagen und rückt die Kissen zurecht; offenbar ist er ein Diener. Im Hintergrunde läuft neben dem Gespann her ein Knabe, der den Kopf umwendet und ermunternd die linke Hand nach den Insassen des Wagens ausstreckt. Die dritte Scene endlich, rechts von der Mittelscene, spielt wie diese vor einem Parapetasma. Auf einer Kline (Fussende links) ist ein Knabe gelagert, mit nacktem Oberkörper, um die Beine einen Mantel geschlungen. Er stützt sich

[1]) Fröhner No. 397. *Museo Campana* No. 324.

[2]) In ganz derselben Weise findet sich die Herme neben der Kalliope des Veroneser Musensarkophags (Maffei, *Museum Veronense* p. 93, 1), wo Dütschke (Antike Bildw. in Oberitalien IV Nr. 518) ihre Verwendung als Tintenfass nicht erkannt hat.

auf den linken Ellenbogen und streckt die rechte Hand aus zu einem links am Lager lehnenden Mädchen, das ihm aus einem Korbe einen Becher reicht. Vor der Kline steht ein Tisch mit Speisen, von rechts naht ein Diener, der eine neue Platte bringt; was darauf liegt, ist undeutlich, nach den Analogien dürfte es Geflügel sein. Auf der Kline steht am Fussende ein Eros, der einen Fruchtkorb und das Ende einer Guirlande hält. Vor der Kline sitzt ein kleiner Knabe, der mit einem Hunde spielt[3]).

Dass diese drei Scenen sowohl einzeln betrachtet wie in ihrer Zusammenstellung nicht selbständig entstanden sind, sondern am Ende einer Entwickelung stehen, würde, auch abgesehen von der verhältnissmässig späten Zeit des Sarkophags, aus mehreren Gründen ersichtlich sein. Denn erstlich stellt sich die Musenscene nur als eine ziemlich gezwungene Uebertragung von den Dichtersarkophagen dar; ferner sehen wir den bekannten Typus des heroisirten, von seiner Gattin beim Mahle bedienten Mannes hier auf den Knaben und — offenbar — seine Schwester übertragen; endlich ist die Bedeutung der zweiten Scene ohne Vergleichung anderer Monumente völlig unverständlich. Auch begreifen wir nicht, was zwischen diesen Scenen die Sonnenuhr zu bedeuten hat.

2. Versuchen wir nun, durch Heranziehung und Vergleichuug der verwandten Monumente die mannichfachen Wechselbeziehungen, die hier stattfinden, zu erkennen. Am einfachsten und natürlichsten sind die typischen Scenen des Kinderlebens dargestellt auf dem Sarkophag des M. Cornelius Statius im Louvre, der sich gleichfalls früher in der Campana'schen Sammlung befand (Tafel 14, 2). Derselbe gehört der hadrianischen Zeit an, wie der kurze Vollbart und die schlichten Haare des Mannes zeigen. Die fast vollständig auf der unteren Leiste erhaltene Inschrift lautet

M·CORNELIO·M·F·PAL·STATIO·P[*arentes filio*]FECER·

Die Darstellung läuft von links nach rechts und zerfällt in vier Scenen. Ein grosser Theil des jetzt Vorhandenen ist ergänzt, und zwar ausser den Nasen des ersten Paares die ganze untere Hälfte der rechten Seite[4]). Links sitzt in einem Korbstuhle[5]) nach rechts gewandt eine jugendliche Frauengestalt, bekleidet mit einem langen Untergewand mit geknöpften Halbärmeln und einem Mantel über dem Schooss. Die Haare sind in einen Knoten zusammengenommen. Auf ihrem Schoosse sitzt ein kleiner Knabe, mit leichtem Jäckchen bekleidet, der von ihr gesäugt wird. Vor ihr steht mit linkem Standbein und rechtem Spielbein nach links gewandt ein bärtiger Mann, der sich an einen zwischen ihm und der Frau befindlichen Pfeiler lehnt. Den Kopf stützt er in die rechte Hand; was er in der Linken hält, die er auf den Pfeiler legt, ist nicht ganz klar[6]). Er ist bekleidet mit Unter- und Obergewand sowie mit Stiefeln. Sehen wir hier das Kind in Gegenwart des Vaters von der Mutter gesäugt, so sitzt es in der folgenden Scene schon munter auf dem Arme des ersteren. Dieser steht in Vorderansicht, mit rechtem Standbein und linkem Spielbein da, blickt etwas nach (seiner) linken Seite und hält auf dem linken Arm den Knaben, der ihn mit seiner Rechten vergnügt an den Haaren zaust und ihm die Linke entgegenstreckt. Die Rechte des Vaters legt dieser zur Unterstützung der tragenden Hand an die Füsse des Kindes. In einem weiteren Stadium der Entwickelung zeigt uns den Knaben die dritte Scene: er hat einen Wagen bestiegen, hält in der Hand die Peitsche und fährt nach rechtshin. Vor den Wagen ist ein Thier gespannt, das in der vorliegenden

[3]) Bei Campana befand sich auf dem Sarkophag noch ein Deckel mit der Grabschrift einer Cocceia Severa. Derselbe scheint jetzt verschollen zu sein.

[4]) Bis auf den Fuss des sitzenden Mannes und das Inschriftfragment *fecer*.

[5]) Mit der gewölbten Rücklehne, wie sie z. B. auch bei Prothesisdarstellungen üblich ist; solche geflochtenen Stühle finden sich besonders häufig auf Monumenten der Rheingegend, vgl. beispielsweise Westdeutsche Zeitschr. für Geschichte und Kunst II. Taf. I, 2.

[6]) Es scheint eine Rolle zu sein; in diesem Falle wären es die *tabulae nuptiales*, die bei den Ehesarkophagen eine so bedeutsame Stelle einnehmen. Vielleicht ist es auch nur ein Tuch, wie es ähnlich bei Circusrennen der Festgeber hält, vgl. Visconti, *Mus. Pio-Clem.* 5, 42. Auf dem Maffei'schen Relief *Annali* 1839 *Tav. d'agg.* N 2 sieht es eher wie ein Bündel von Stäben aus.

Eichler'schen Zeichnung nicht recht deutlich ist. Nach den Analogien müsste es ein Widder sein, aber es scheinen die Hörner zu fehlen; zudem hat das Thier einen Bart. Die Darstellung des Körpers kann nichts lehren, denn dieser Theil des Sarkophags ist eben ergänzt, und zwar das Thier als Widder. Um so mehr aber fällt der Gegensatz zwischen dem antiken Kopf und dem ergänzten Körper auf. Ergänzt ist ferner die ganze Figur des Knaben bis auf den Kopf. Die Peitsche, von der die Spitze erhalten war, ist ihm in die Rechte, die Zügel in die Linke gegeben. Freilich hat man ihn dann auf einen Streitwagen gestellt, der natürlich hier ganz unpassend ist. Vielmehr wird der Knabe auf einem nach vorn zu offenen Wagen gesessen haben, wie es sich auch sonst findet. Endlich von der letzten Scene ist nur der nach rechts gewandte Kopf des Knaben und der Oberkörper des nach links sitzenden Vaters antik. Derselbe sitzt auf einem Lehnstuhl, dessen untere Hälfte ganz unverständig als Klappstuhl ergänzt ist, stützt das Kinn in die rechte Hand und legt die Linke auf seinen Schooss. Der Vorgang ist leicht zu errathen: der Knabe wird unterrichtet, und zwar hätte er nach der Analogie der anderen Darstellungen lesend, nicht deklamirend ergänzt werden müssen.

So zeigt dieser Sarkophag, welcher den ersten Typus repräsentirt, in der That die Elemente des Kinderlebens: Pflege durch die Mutter (I) und den Vater (II), Ausfahrt auf dem Kinderwagen (III), Unterricht (IV). Aus ihm entsteht nun durch einfache Fortentwickelung ein zweiter Typus, dessen Hauptrepräsentant

(3.) ein Sarkophag der Villa Panfili in Rom ist[7]). Durch Beseitigung der Scene II ist hier für Einfügung einer neuen Scene (V) vor I Raum geschaffen. Wieder sitzt die Mutter auf einem Stuhl nach rechts, aber sie stützt sich mit der rechten Hand auf ihren Sitz, während sie die Linke in den Schooss legt. Vor ihr steht gebückt, nach links gewandt, eine ältliche Frau mit Kopftuch, welche damit beschäftigt ist, einen kleinen nackten Knaben in einem am Boden stehenden Napfe zu baden. Der Knabe schreit und gestikulirt lebhaft mit den Armen. Dass hier kein beliebiges Bad, sondern das erste Bad des neugeborenen Kindes gemeint ist[8]), zeigen die bei dem Vorgang anwesenden Parzen. Die erste von ihnen hält in der gesenkten Linken eine Rolle und weist, indem sie die Rechte erhebt, mit einem Stäbchen auf die Himmelskugel, welche sich vor der auf einem Pfeiler aufgerichteten Sonnenuhr befindet, — sie stellt dem Kinde das Horoskop; die zweite, deren eigenthümlicher, einer phrygischen Mütze ähnelnder Kopfschmuck Missverständniss der Publication ist, hält in der gesenkten Linken ein Diptychon[9]); die dritte trägt eine Rolle. Ihnen folgt noch eine vierte weibliche Figur mit Diadem, welche in der Linken ein Scepter trägt und die Rechte auf die Brust legt; das Rad zu ihren Füssen kennzeichnet sie als Fortuna. Es folgt nun die ihren Knaben säugende Frau der Scene I, und dann die Unterrichtsscene (IV). Aber wie der allgemein natürlichen Beschäftigung der Eltern mit dem Kinde die bedeutsame erste Pflege hinzugefügt war, so ist auch diese Scene hier vertieft und reicher gestaltet: anwesend sind Mercur und die Musen. Jener steht links vom Knaben in Vorderansicht, das linke Bein über das rechte geschlagen; er ist

[7]) Matz-Duhn II. 3087, wo Abbildungen und Literatur angeführt sind; hinzuzufügen wäre noch die Zeichnung No. 22 des Berliner Codex von Girolamo Ferrari aus dem 16. Jahrhundert, vgl. Schreiber bei Conze, das Berliner Medearelief, in den histor. u. philolog. Aufsätzen Ernst Curtius gewidmet S. 101.

[8]) Der Knabe ist zwar ungemein entwickelt, aber unzweifelhaft soll es sich doch um das Bad des Neugeborenen handeln. Ganz kleine Kinder stellt die antike Kunst nur als Wickelkinder dar; da aber der Knabe zum Baden nackt sein musste, so wurde ihm schon jenes Maass von Beweglichkeit und Entwickeltsein gegeben, ohne das in der antiken Kunst ein nackter Körper undenkbar war, vgl. Furtwängler, der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans S. 9. Eine ähnliche Beobachtung kann man in der christlichen Malerei an den Darstellungen des Christkindes machen, das vom frühen Mittelalter bis zur Renaissance, ja selbst bis auf unsere Zeit, fast immer zu entwickelt dargestellt wird, vgl. Raffaels sixtinische Madonna.

[9]) Im Pighianus und Coburgensis sind diese beiden Figuren durch einen Irrthum des Zeichners, der nach Vollendung der vorderen Hälfte der ersten zur Rückseite der zweiten überging, in eine zusammengezogen.

bis auf ein kleines Gewandstück über der linken Schulter unbekleidet, stützt die Rechte in die Seite und hält in der Linken den Caduceus; so blickt er aufmerksam auf die Gruppe. Links von ihm, sowie zwischen Vater und Sohn steht im Hintergrund in Vorderansicht je eine Muse. In den äusseren Händen halten sie eine Maske, die zur Linken eine tragische, die andere eine komische. Wie bei der Geburt schon die Parzen die Nativität stellen, so zeigt sich auch im weiteren Leben das Walten der Gottheit. Mercur ist seit dem Beginn der Kaiserzeit, seit man den römischen Handelsgott immer mehr mit den Eigenschaften des griechischen Hermes ausstattete, so recht eigentlich der Gott des Jugendunterrichts[10]). Während er somit die auf das praktische Leben gerichtete Seite der Ausbildung bezeichnet, namentlich in Rhetorik und Grammatik, die ja schon seit dem *plagosus Orbilius* einen breiten Raum in der römischen Erziehung einnahmen, weisen die Musen auf die ästhetische Seite des Unterrichts hin[11]). Wir kommen zur letzten Scene. Sie ist entwickelt aus III (der Ausfahrt); aber nicht mehr eine Vergnügungsfahrt sehen wir vor uns, sondern die letzte Fahrt, die Fahrt ins Jenseits[12]); aus diesem Grunde hat auch die Stellung von III und IV gewechselt. Ein Zweigespann von Rossen sprengt eilig nach rechts, geführt wieder von Mercur, der hier fast ganz in Rückenansicht erscheint. Offenbar auf dem vorderen Wagenrand sitzt ein Adler mit emporgehobenem Schnabel und ausgebreiteten Schwingen, von vorn gesehen. Auf ihm sitzt, das über dem Haupte bogenförmig flatternde Gewand mit der Rechten ergreifend, die Linke um die Flügel des Adlers legend, der verstorbene Knabe in Vorderansicht, das Haupt nach links wendend. Unter den Rossen ist nach rechts hin gelagert Tellus, gleichfalls mit bogenförmig flatterndem Gewande.

Demselben Typus gehört nun noch eine Reihe von Sarkophagreliefs an, die ich hier mit kurzer Angabe der Abweichungen zusammenstellen will:

4. Sarkophag in der Loggia scoperta des Vatican. Abgebildet bei R. Rochette ***M. I.*** pl. LXXVII 2 zu p. 212. Die Badescene ist in merkwürdiger Weise mit der Säugung durch die Mutter combinirt, indem die letztere, während sie dem Bade zusieht, selbst an ihrer Brust ein Kind hält[13]). Die Fahrt zum Grabe nähert sich in der Darstellung dem auf unserer Tafel als No. 1 abgebildeten Sarkophag: der Wagen, mit Widdern bespannt, fährt aus einem Thorbogen auf ein Grabmal zu. Auch kehrt der Diener, welcher die Kissen gerückt hat, und der begleitende Knabe hier wieder. Die Fortsetzung ist abgebrochen.

5. Verschollener Sarkophag, angeblich in Polen, früher in der Sammlung de Angelis in Tivoli. Nur ungenügend abgebildet bei Roccheggiani, *raccolta* II, 6. Erhalten ist nur die Badescene; die Attribute der Parzen sind vom Zeichner übersehen worden, der die Figuren daher für Wärterinnen hielt.

6. Kleines Fragment in der Villa Borghese, von E. Eichler unter zahlreichen anderen Bruchstücken in den Kellerräumen entdeckt. Die allein erhaltene Unterrichtsscene ist hier für den Sarkophag eines Mädchens umgestaltet: im Beisein einer Muse (es waren ursprünglich wohl zwei) wird das Mädchen von der Mutter unterwiesen[14]).

[10]) Ich erinnere an das berühmte *Mercuri, facunde nepos Atlantis, qui feros cultus hominum recentum voce formasti catus et decorae more palaestrae* (Hor. Od. I 10, 1ff.), wo die beiden Seiten der geistigen und körperlichen Erziehung zusammengefasst sind. Aehnlich Ovid. Fast V, 667: *laete lyrae pulsu, nitida quoque laete palaestra, quo didicit culte lingua docente loqui.*

[11]) Die Masken sollen gewiss nicht andeuten, dass besonders Tragödien und Komödien zur Lektüre gedient hätten, ebensowenig wie sie das im Knabenalter verstorbene Kind als künftigen Dichter bezeichnen wollen.

[12]) Diese Fahrt ins Jenseits entspringt derselben echt italischen Anschauung wie der auf etruskischen Monumenten so häufige Todtenritt, der auch bisweilen auf Sarkophagen vorkommt, vgl. den Sarkophag im Belvedere des Vatican, abgebildet bei Gerhard Antike Bildw. 74.

[13]) Was das doppelte Vorhandensein des Kindes betrifft, so ergeben sich verschiedene Möglichkeiten der Erklärung. Ich wäre am meisten geneigt, an einen Irrthum der Abbildung zu glauben, zumal da die zum Säugen erforderliche Entblössung der Brust nicht angedeutet ist. Sollte aber die Zeichnung richtig sein, so wird man sich zwischen den beiden Annahmen entscheiden müssen, dass entweder zwei verschiedene Kinder (etwa ein Zwillingspaar) gemeint sind, oder beide Mal dasselbe Kind in sehr gewagter Prolepse hier badend, dort gesäugt dargestellt ist.

[14]) Zweifelhaft ist die Darstellung auf

Zu den bisher besprochenen Scenen fügen die Monumente des dritten Typus noch eine neue (VI) hinzu, die Prothesis des Verstorbenen. Hauptvertreter dieser Gruppe ist

12. ein Sarkophagdeckel im Museo Torlonia, abgebildet bei Raoul-Rochette *M. I.* pl. LXXVII, 1 p. 406 n. 2[15]). Wieder beginnt links die übliche Badescene, diesmal ohne die Anwesenheit der Parzen, es folgt dann der Unterricht des Knaben in Gegenwart der Musen, hierauf die Prothesis. Der Todte liegt (Fussende links) auf einer Kline, stützt den linken Ellenbogen anf das Polster und den Kopf in die Hand; die Rechte sinkt kraftlos herab. Unter der Kline steht ein Napf; am Fussende derselben sitzt auf einem Klappstuhl nach rechts der Vater (Barttracht nach Septimius Severus), das Kinn in die rechte Hand, und den rechten Ellenbogen auf die linke im Schoosse ruhende Hand stützend. Den Mantel hat er trauernd über das Gesicht gezogen. Ihm entspricht am Kopfende des Lagers die Mutter, auf einem Sessel nach links sitzend. Sie hat das rechte Bein über das linke geschlagen, stützt sich mit der linken Hand auf den Sessel und mit dem rechten Ellenbogen auf die Sophalehne; das von einem Kopftuch bedeckte Haupt legt sie auf die rechte Hand. Hinter der Kline werden noch drei Personen sichtbar: links der Pädagoge im Mantel, auf seinen Stab gestützt, mit traurig gesenktem Kopf, rechts die Amme mit Kopftuch, und in ähnlicher Stellung wie die Mutter in der Mitte die Schwester, welche die Hände gesenkt hält. Endlich viertens folgt analog dem Sarkophag Panfili die Fahrt zum Hades, hier charakterisirt als Entführung durch Hades selbst, mit Benutzung des Schemas des Koraraubes[16]). Auf einem mit zwei Rossen bespannten zweirädrigen Wagen fährt, sich umsehend, nach rechts Pluto, ein bärtiger Mann mit düsterem Gesichtsausdruck; er hält vor sich auf dem Wagen den Knaben in langem faltigem Chiton umfasst. Ueber den Pferden fliegt nach rechts ein Eros, der sich zu Pluto umsieht und mit beiden Händen eine brennende Fackel hält. Unter den Pferden ragt mit halbem Leibe aus dem Boden Tellus mit bogenförmig flatterndem Gewand. Endlich führt die Rosse am Zaum der eilig dahinschreitende Mercur. Zu demselben Typus gehört vor allem

13. ein Sarkophagdeckel im Louvre, abgebildet bei Clarac 153, 459 und 333. Die Prothesis ist in die Mitte gerückt und viel reicher mit Figuren ausgestattet. Rechts wird das Bad vollzogen in Anwesenheit der Parzen, welche das Horoskop stellen. Dieser Scene entspricht auf der linken Seite der Unterricht des Knaben durch den kahlköpfigen Pädagogen; rechts hinter dem lesenden Knaben stehen zwei Jünglinge, anscheinend im Gespräch: der eine hat das Haar in einen Schopf zusammengenommen[17]) und hält in der Linken eine Tasche, — vielleicht hat er dem Knaben seine Schulbücher nachgetragen; der andere hält in der Linken anscheinend eine Tänie und erhebt die Rechte, — der Zweck seiner Anwesenheit bleibt unklar. Der Sarkophag ist ebenso arm an Erfindung wie reich an Figuren. Der Verfertiger operirt mit

7. Ein Fragment in Verona, in der Abbildung bei Maffei, *Museum Veronense* p. CXXVI n. 2 als Schmalseite ergänzt, zeigt die Unterrichtsscene mit mehr Figuren ausgestattet und gehört daher vielleicht in einen anderen Zusammenhang.

8. Fragment in Rom, Palazzo Corsetti (Matz-Duhn II, 3130). Auch bei diesem aus sehr später Zeit stammenden Stück ist unsicher, ob es hierhergehört.

Ich will hier gleich hinzufügen, dass Bad und Unterricht sich auch auf Sarkophagen finden, die das gesammte Menschenleben umfassen:

9. Rechte Schmalseite des Sarkophags Medici, jetzt in den Uffizien (Dütschke III. 62; abgebildet bei Guattani, *Mon. Ined.* 1784 *Giugno* I, II. Bartoli, *Admiranda* No. 82. Winckelmann *M. I.* No. 184): Bad und Unterricht.

10. Rechte Schmalseite eines Sarkophags in Villa Poggio a Caiano bei Florenz (Dütschke II, 401; abgebildet bei Gori, *Inscr. Ant. Etr.* III. p. 121 Taf. 34. Bei Rossbach, Ehedenkm. S. 147 als verschollen bezeichnet): nur die Badescene.

11. Fragment, einst der Sammlung Sacchetti angehörig, jetzt im Capitol (abgebildet bei Bartoli, *Admiranda* N. 65. Montfaucon II. Suppl., 44. Zeichnung auch bei Pozzo): zwischen *dextrarum iunctio* und Opfer eingeschoben das Bad.

[15]) Die Abbildung zeigt das Relief noch im Wesentlichen unverletzt; es ist seitdem, wie die mir vorliegende Eichler'sche Zeichnung beweist, mehrfach beschädigt und (besonders der ursprünglich nur abbozzirte Kopf durch Ueberarbeitung verdorben.

[16]) Vgl. Overbeck, Atlas zur Kunstmythologie Taf. 17.

[17]) Diese Haartracht findet sich auch sonst, z. B. auf dem unter No. 17 besprochenen Sarkophag; es scheint eine gallische Tracht zu sein.

einer überaus geringen Zahl von Motiven: das Motiv der sitzenden Mutter kommt zweimal fast übereinstimmend vor, das Aufstützen der rechten Hand auf den Sitz sogar auch noch bei dem Pädagogen. Die Haltung des Kopfes und der Hände des Vaters findet sich gleichfalls dreimal, nämlich ausserdem noch bei den beiden Figuren hinter den Lehnstühlen. Und diese Motive selbst sind eben auch nicht eigene Erfindung des Künstlers. Sehr verwandt mit diesem Sarkophag ist

14. ein ovaler Sarkophag in Lowther Castle[18]), der 1817 bei der Via Appia zu Rom gefunden wurde. In ziemlich roher Weise ist links die Unterrichtsscene, rechts die Prothesis dargestellt. Die sitzende Figur, welche sich noch ausserdem ganz rechts befindet, ist modern.

Eine Anzahl von Sarkophagen, die sich füglich am besten hier einreihen lassen, beschränken sich auf die Darstellung der Prothesis; es sind kurz folgende:

15. Sarkophag im British Museum, früher im Palazzo Capranica zu Rom (abgebildet bei Spon, *Recherches curieuses d'Antiquité,* Lyon 1683, pl. 308. Bartoli *Admiranda* Taf. 72. *Ancient Marbles* V 3, 5). Hier begegnet zuerst der unter der Kline liegende Hund[19]).

17. Sarkophagdeckel im Musée de Cluny zu Paris, gefunden bei Ausgrabungen in der Rue Montholon (*Musée des Thermes et de l'Hotel de Cluny,* Paris 1855 No. 86). Ein todtes Mädchen wird von Eltern und Geschwistern betrauert; der Vater hat das Haar nach gallisch-germanischer Sitte[20]) in einen Schopf zusammengenommen.

18. Sarkophag in den Uffizien zu Florenz[21]) Die Darstellung ist eingefasst durch zwei Eroten; der zur Linken, geflügelt, stützt sich mit der linken Achsel auf eine umgekehrte Fackel, in der linken Hand hält er ein Bündel Mohnköpfe und legt die rechte Hand auf die linke Schulter; das linke Bein hat er über das rechte geschlagen. Der zur Rechten, ungeflügelt, hat dieselbe Stellung im Gegensinn. Auf der Kline liegt ein Knabe, links sitzt die Mutter, neben der die Schwester steht, rechts der Vater, neben dem der Bruder steht.

19. Fragment in den Uffizien (Dütschke III 431). Erhalten ist ausser dem Fussende der Kline nur der stehende Vater und der Oberkörper einer wehklagenden Frau[22]).

Dieser Typus der Prothesis ist auf sehr verschiedene Scenen übertragen worden. Abgeleitet ist aus ihm z. B. die Darstellung der Vermählung von Eros und Psyche auf einem ovalen Sarkophage im British Museum (*Anc. Marbl.* V 9, 3—5); abgeleitet auch die Sterbescene der Alkestis-Sarkophage. Eine dritte Ableitung finden wir auf einem ovalen Sarkophag des Museo Kircheriano, welcher eng verwandt ist mit der hier besprochenen Reihe[23]). Hier ist aus der feierlichen Ausstellung der Leiche die — Geburtsscene geworden: auf der Kline liegt eine Frau; ihr Gewand ist von der rechten Schulter

[18]) Arch. Ztg. 1873 S. 30 No. 2. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* No. 44.

[19]) Der Spielgefährte des verstorbenen Mädchens, vgl. Iuvenal IX, 60 f. *rusticus infans cum matre et casulis et cum lusore catello.* Auf einem verschollenen Sarkophag (16.), erhalten in einer Zeichnung des Cassiano dal Pozzo (bei A. W. Franks) ist an die Stelle des Todtenbettes die Grabinschrift getreten:

D M
SEX · SILI · PATERNI · QVI
VIX · ANN · XXXVII ·
AEMILIA · MARCIANA
CONIVG · BEN · MER ·

Aber als ob das Todtenbett dargestellt sei, ist die trauernde Familie versammelt, und der Hund liegt neben der gleichfalls typischen Fussbank mit den Schuhen des Verstorbenen.

[20]) Martial III 9: *Crinibus in nodum tortis venere Sicambri.* Seneca de ira III 27: *ruffus crinis et coactus in nodum apud Germanos.* Tacitus Germania cap. 38 hält diese Tracht mit Unrecht für eine dem Stamme der Sueven eigenthümliche.

[21]) Dütschke III, 377; abgebildet bei Gori, *Inscr. ant.* [1727] III Tab. 17. Barbault, *Recueil de Monumens anciens de l' Italie,* Rome 1770 pl. 43, 3. Barbault, *Monumens antiques,* Rome 1783 pl. 20, 2.

[22]) Aehnlich finden wir die Prothesis z. B. auch auf dem Grabstein der Octavia Exorata in Verona (Maffei, *Mus. Veron.* p. 137, 3. Dütschke IV, 479), wo die Figuren inschriftlich als *pater*, *mater*, *patruus* bezeichnet sind. Ein Sarkophag (20) im Louvre (Caylus *Recueil* III pl. LXXIII) scheint stark überarbeitet zu sein. Nur aus Beschreibungen sind mir folgende in Rom befindliche Fragmente bekannt: 21. Villa Medici (Matz-Duhn II, 3145; 22. Atelier des Bildhauers Jerichau (M.-D. II, 3148); 23. Via Margutta No. 53b (M.-D. II, 3148a); 24. Vigna Codini (M.-D. II, 3149).

[23]) Abgebildet *Annali dell' Ist.* 1868 Tav. QR. Gefunden bei Fortunati's Ausgrabungen in der Via Latina.

herabgeglitten, sie stützt sich auf den linken Ellenbogen und erhebt die Linke zu dem schmerzvoll seitwärts geneigten Haupt; die Rechte hängt schlaff herab. Hinter der Kline werden links und rechts Kopf und linke (resp. rechte) Hand zweier weiblicher Figuren sichtbar, deren Aufmerksamkeit auf die liegende Frau gerichtet ist; in der Mitte eine gleiche Figur, welche die Linke auf die Lehne legt und die Rechte mit dem uralten typischen Gestus der Geburtshilfe erhebt. Am Fussende des Lagers sitzt eine Frau, welche beide Hände in ähnlicher Weise erhebt; hinter ihr sieht man noch zwei weibliche Köpfe. Am Kopfende befindet sich die Gruppe eines sitzenden und eines dahinter stehenden Mädchens. Unter der Kline endlich steht ein Napf, neben dem links ein nackter Knabe liegt, — offenbar das neugeborene Kind. Für todt kann man es nicht halten, da es dann wohl nicht am Erdboden liegen würde; auch haben wir es mit keinem Kindersarkophage zu thun. Die Grösse des Neugeborenen wird aber Niemand befremden, der dasselbe bei den Darstellungen des Bades bemerkt hat. Aber warum liegt das Kind an diesem Platze, scheinbar höchst ungehörig? Man wird hierbei wohl an die von Vielen bezeugte römische Sitte denken müssen, das Neugeborene auf den Erdboden zu legen, und der Entscheidung des Vaters zu überlassen, ob er es durch Aufheben (*suscipere, tollere*) anerkennen wolle oder nicht[24]). Hob der Vater das Kind nicht auf, so wurde es ausgesetzt und konnte froh sein, wenn sich ein *nutritor* seiner erbarmte, der es nicht zur Schande aufzog[25]). So liegt auch hier der Knabe, man wird wohl sagen müssen vor der Kline und harrt noch der Anerkennung und des darauf folgenden Bades. Aber, so fragt man unwillkürlich, wo findet denn hier die bei Darstellungen aus dem Menschenleben doch nothwendige Beziehung auf die in dem Sarge ruhende Person statt? Die Vermuthung liegt nahe, in der liegenden Frau etwa eine im Wochenbett Verstorbene zu sehen; aber dagegen spricht, dass links von der besprochenen Scene weiter der Unterricht des Knaben dargestellt ist. Also der Knabe muss schon selbst der Todte sein; freilich war er bereits erwachsen, als er starb und der grosse Sarkophag für ihn bestellt wurde; im Anschluss an diese Kindheitsscenen dürfen wir daher in der dritten Scene, die, so wie sie jetzt in der Abbildung vorliegt, unerklärbar scheint[26]), eine Darstellung aus dem späteren Leben erwarten. Zwischen diesen Scenen sind die Figuren der römischen Lupa und des Cerberus als Symbole von Geburt und Tod angebracht.

Schliesslich stellt sich auch die römische Form des Todtenmahles als eine Umbildung des Prothesistypus dar[27]). Das Charakteristische der griechischen Todtenmahle nämlich ist die auf dem Lager am Fussende sitzende Frau; auf den römischen Monumenten sitzt dagegen die Frau entweder neben der Kline, oder sie geniesst neben dem Manne auf der Kline liegend die Freuden des Mahles mit[28]).

Am Ende der Entwickelung angelangt, kehren wir zum Ausgangspunkt, dem Sarkophag Campana, zurück. Jetzt ist alles klar geworden: die Scene links ist die Fahrt ins Jenseits; die auf dem Korbstuhl sitzende Mutter ist von der Badescene herübergenommen, hier blickt sie dem scheidenden Sohne nach; die Sonnenuhr stammt gleichfalls aus der Badescene; die Anwesenheit der Musen bei der Unterrichtsscene war die Veranlassung, die letztere nach dem Vorbilde der Dichtersarkophage zu gestalten; für die Prothesis endlich ist hier das wirkliche Todtenmahl gesetzt[29]).

Berlin. KONRAD WERNICKE.

[24]) *suscipere*: Ter. Andr. II 26. Cic. Verr. II 3, 69. Plin. ep. IV 1, 34. *tollere*: Ter. Heaut. IV 1, 15. Plaut. Trucul. II 4, 45. Cic. Div. I 21. Suet. Nero 5.

[25]) Wie z. B. bei dem Rhetor M. Antonius Gnipho, vgl. Sueton de grammaticis VII, 1.

[26]) Vielleicht sind es missverständlich gezeichnete Parzen.

[27]) Vgl. Welcker A. D. II S. 232 f.

[28]) Vgl. Garrucci, *Museo Lateranense* Taf. 30, 1 und 2. Benndorf-Schöne, No. 481. Matz-Duhn II, 3144. Ciacconius *de triclinio* (Amstelod. 1664) im Appendix von Fulvius Ursinus. *Galleria Giustiniani* II. 91. Montfaucon III 1, 57. Conze, Verzeichniss der antiken Sculpturen des Kgl. Museums zu Berlin No. 838; eine Zeichnung des letztgenannten Reliefs befindet sich im archäol. Apparat der kgl. Museen.

[29]) Die Schmalseiten des Sarkophags zeigen die eine Eroten beim Vogelfang, die andere tanzende Eroten; über den Vogelfang mit der Leimruthe (*arundo*) verweise ich auf die interessante Zusammenstellung von Zacher im Hermes XIX S. 432 ff.

PROMETHEUS.



Das hier stark vergrössert nach einem Abdrucke wiedergegebene Bild befindet sich als Intaglio auf einem Carneol-Scarabaeus im Privatbesitze zu Odessa und wurde im Pariser Kunsthandel erworben. Bei näherer Betrachtung kann man über die Darstellung nicht im Zweifel sein; auf den ersten Blick zwar glaubte ich Philoktet mit verbundenem Schenkel und Odysseus zu erkennen; doch die Kette, die nach oben geht, machte es bald klar, dass niemand anders als Prometheus gemeint sei, der als *δεσμώτης* in Fesseln geschmiedet ist.

Um den linken Oberschenkel des Titanen, der mit mächtigen Körperformen gebildet ist, liegt eine breite Fessel, und von dieser aus geht eine Kette nach oben, wo sie an einer runden convexen Scheibe befestigt ist, die auf der als Hintergrund zu denkenden festen Wand sitzt. Die Arme sind noch frei von Banden; die Rechte stützt er auf ein Scepter, doch an den linken Arm fasst ihm ein Mann von rechts[1]), zwar ruhig und milde, doch offenbar in der Absicht ihn auch hier zu fesseln. Prometheus macht zwar eine abwehrende Bewegung mit der noch freien linken Hand, aber Widerstand leistet er nicht. Jener Mann ist bärtig, trägt einen Pilos und hat den Mantel so umgeworfen, dass seine linke Brust frei bleibt; der Zipfel des Mantels fällt zwischen ihm und Prometheus herab. Er ist etwas kleiner und schwächer gebildet als der Titane neben ihm. Ohne Zweifel ist es Hephästos, der Prometheus fesseln soll, es aber nur widerwillig thut und von Mitleid ergriffen ist.

Die Situation entspricht demnach vollständig der Darstellung des Aeschylos im *Προμηθεὺς δεσμώτης*, nur dass die beiden Gesellen, die Hephästos dort beigegeben sind, Kratos und Bia, hier fehlen. Hephästos sagt bei Aeschylos (V. 18ff.)

τῆς ὀρθοβούλου Θέμιδος αἰπυμῆτα παῖ,
ἄκοντά σ' ἄκων δυσλύτοις χαλκεύμασι
προσπασσαλεύσω τῷδ' ἀπανθρώπῳ τόπῳ.

Aufrecht stehend soll Prometheus angeschmiedet werden (*ὀρθοστάδην* V. 32); an dem Felsen selbst werden seine Fesseln befestigt, zuerst die der Arme, dann wird ihm ein Keil durch die Brust getrieben, dann um die Hüften *μασχαλιστῆρες* gelegt und endlich die Beine mit Ringen umgeben (*σκέλη δὲ κίρκωσον βίᾳ* V. 74). Nur die letztere Fesselung, welche die freie Haltung der Gestalt am wenigsten behinderte und doch deutlich genug sprach, ist auf unserem Scarabäus dargestellt, und zwar als bereits geschehen.

Dass Prometheus ein Scepter trägt, entspricht zwar nicht der Scene der Fesselung bei Aeschylos, wohl aber der ganzen Auffassung des Titanen bei diesem Dichter und der Geltung desselben im attischen Cultus. Als mächtiger Gott, der dem Zeus zum Siege verhalf, als Sohn der Themis, als Berather und Prophet der Götter, konnte er angemessener Weise mit Scepter gedacht werden. Auch der versöhnte Prometheus, der im Olymp vor Hera steht, trägt auf einer attischen Vase (*Mon. d. I.* V. 35) das Scepter.

Nicht nur durch die mächtigen Körperformen, auch durch die Bildung des Kopfes[2]) hat der Steinschneider eine Charakterisirung des Titanen versucht. Die Haare sind wie in die Höhe gesträubt, die Stirn ungewöhnlich breit und in der Mitte eingesenkt, der Mund etwas geöffnet, der Bart kräftig, der ganze Kopf mehr breit als oval. In der Wiedergabe der Muskulatur des Körpers hat sich der Künstler viel Mühe gegeben, doch ist ihm

[1]) Seine rechte Hand erscheint unter Prometheus' Oberarm; mit der linken, die ohne etwas zu halten unter Prometheus' Unterarm zu sehen ist, scheint er Prometheus' linke Hand fassen zu wollen, der sie ihm aber entzieht.

[2]) Der Abbildung ist die Wiedergabe desselben nicht ganz gelungen.

der Uebergang vom Oberkörper zu den Beinen und die Stellung der letzteren nicht gut gelungen.

Man wird den Scarabäus etwa um das Ende des fünften Jahrhunderts datiren müssen.

Wir fügen an die Beschreibung dieses interessanten Denkmales einige Bemerkungen über das Verhältniss desselben zu den bisher bekannten Darstellungen des gefesselten Prometheus. Diese scheiden sich in zwei grosse Gruppen, von denen die eine, die ältere, der uns bei Hesiod erhaltenen Sage von der Fesselung folgt, während die andere sich an die Umarbeitung hält, die Aeschylos mit jener Ueberlieferung vorgenommen hatte.

Die wichtigsten unter den Denkmälern der ersten, älteren Reihe zeigen den Prometheus in ganz unzweideutiger Weise gepfählt[3]); ein aufrechtstehender Pfahl ist ihm der Länge nach durch den Rumpf getrieben; die Arme sind beweglich, jedoch meist durch Handschellen verbunden; die Stellung ist in der Regel die hockende, indem die Kniee heraufgezogen sind. Nur eine altattische Vase wählt statt dessen das bekannte archaische Laufschema und lässt deshalb auch die Arme ohne Fesseln[4]).

Nicht deutlich ist der Pfahl auf der Darstellung einer Gemme[5]), was aber bei der Uebereinstimmung des übrigen Typus nur als Unvollständigkeit und Nachlässigkeit gefasst werden kann. Der genannte Stein ist seinem Stile nach schwerlich älter als das sechste Jahrhundert; seiner Form nach gehört er freilich zu den sog. Inselsteinen, deren grosse Menge in eine bedeutend ältere Zeit zu setzen ist; doch giebt es eine kleinere Gruppe unter denselben — und zu ihr gehört jener Stein — die bereits einen ausgebildeten hellenisch archaischen Stil zeigt und dem 7. und 6. Jahrh. angehört; derartig sind z. B. die Arch. Ztg. 1883, Taf. 16, 5. 6 und namentlich 16 abgebildeten Steine[6]).

Ein anderer „Inselstein" aber und zwar einer der älteren Art, ist fälschlich auf Prometheus bezogen worden; er stellt das in der alten orientalischen Kunst beliebte Thema des von den Vögeln zerfleischten Gefallenen dar[7]); wie geläufig diese Vorstellung dem homerischen Epos ist, braucht kaum erinnert zu werden[8]). Auszuscheiden ist aus den Prometheusdenkmälern auch ein Vasenbild von der Gattung der Arkesilasschale[9]), das wohl den thronenden Zeus mit seinem Adler[10]), sicher nicht Prometheus darstellt. — Ungewisser Deutung ist das Fragment eines olympischen Bronzereliefs[11]).

Wir müssen also nach den Denkmälern annehmen, dass die alte Sage von einer Pfählung des Prometheus berichtete. Diese ist, wie Welcker (Alte Denkm. 3, S. 193, 2) gesehen hat, auch bei Hesiod Theogonie 521 angedeutet:

δῆσε (Zeus) *δ'ἀλυκτοπέδῃσι Προμηθέα ποικιλόβουλον*
δεσμοῖς ἀργαλέοισι μέσον διὰ κίον' ἐλάσσας,

aber der Dichter hat das grausame Motiv möglichst in den Hintergrund gedrängt; er macht die Fesselung zur Hauptsache und deutet die Pfählung nur an, und zwar so, dass sogar eine Zweideutigkeit entsteht und man ohne Kenntniss der Sage von der Pfählung die Worte natürlicher nur auf die Fesselung bezieht und zu *ἐλάσσας* aus dem Vorigen *ἀλυκτοπέδας* ergänzt, also die Fesseln durch die Mitte einer Säule geschlagen werden lässt. So erklärten nicht nur Neuere; auch im Alterthum ist

[3]) So das sehr alterthümliche Vasenfragment vom Phaleron bei Benndorf, griech. u. sic. Vasenb. Taf. 54, 2; S. 105f. Ferner die Vase in Berlin, Furtw. No. 1722 (Benndorf ebenda S. 106), die entschieden chalkidischer Fabrik ist (s. meinen Vasenkatalog S. 1054); endlich die altattische Amphora Arch. Ztg. 1858, S. 165 Taf. 114, 2 (O. Jahn).

[4]) Es ist die Arch. Ztg. 1858 Taf. 114, 2 abgebildete Amphora der von Gerhard sog. tyrrhenischen Gattung. Es sind hier mehrere Götter anwesend. Die von Jahn für Zeus gehaltene Figur ist aber vielmehr Poseidon mit dem Fünfzack (wie auf korinthischen Pinakes in Berlin, Furtw. No. 379. 385. 464). Der Hermes im langen Chiton und der ebenfalls langgewandete Apoll, der umblickt, entsprechen ganz den Figuren der Berliner Amphora gleicher Gattung mit der Athenageburt (Furtw. No. 1704; *Mon. d. Inst.* IX 55).

[5]) Milchhöfer, Anfänge d. gr. Kunst S. 89, No. 58. Wiener Vorlegebl. D, 9, 5.

[6]) Bei Untersuchung des Originales glaubte ich deutlich zu erkennen, dass das Bild der a. a. O. No. 16 abgebildete Seite des Steins erst später eingearbeitet ist, nachdem die andere Seite mit den Fischen No. 15 längst ihr Bild hatte.

[7]) Ein Goldring aus dem Grabe der äthiopischen Königin von Meroe in Berlin (Inv. 1720) zeigt einen von einem Geier zerfleischten Gefallenen. Da jenes Grab indess später nachchristlicher Zeit angehört, so verzichtet man besser auf diese Analogie; in eigentlich ägyptischer Kunst scheint das Thema nicht vorzukommen.

[8]) Dass die Figur stehe, wie Milchhöfer a. a. O. behauptet, finde ich durch nichts ausgedrückt; dagegen kann man wohl aus der Stellung des Vogels, dessen natürliche Haltung die horizontale ist, auch auf das Liegen des Mannes schliessen.

[9]) Arch. Ztg. 1881 Taf. 12, 3. Wiener Vorlegebl. D, 9, 2.

[10]) Dieser Ansicht scheint auch Benndorf zu sein, indem er in den Vorlegebl. D, 9, 3 eine arkadische Münze neben jene Vase stellt.

[11]) Ausgrab. v. Olympia IV S. 18. Curtius, d. arch. Bronzerel., Abh. d. Akad. 1879, S. 14. Milchhöfer, Anfänge S. 185. Wiener Vorlegebl. D, 9, 4.

diese Auffassung nachzuweisen. Das Bild einer Schale von der Gattung der Arkesilasvasen entspricht derselben genau, indem hier Prometheus nur gefesselt ist und die Fesseln um die Mitte einer Säule befestigt sind. Während die oben angeführten Denkmäler mit dem gepfählten Titanen wahrscheinlich aus der Sage selbst schöpften, die für die Theogonie Quelle war, hat sich der Künstler der letztgenannten Schale offenbar nur an jene Hesiodstelle angeschlossen. Es passt hierzu, dass diese Schale den Prometheus dem Atlas gegenüberstellt, der bei Hesiod als Bruder des Prometheus unmittelbar neben und mit demselben behandelt wird (Theog. 509ff.).

Der Fall ist überaus lehrreich und zeigt uns mit seltener Deutlichkeit, wie die archaische Kunst theils aus der Sage selbst schöpft, theils aus der dichterischen Verarbeitung. Ueberdies lernen wir, dass im 6. Jahrhundert an dem Fabrikationsorte der Arkesilasschalen jene Stelle der Theogonie in derselben Gestalt bekannt war, wie wir sie lesen.

Die zweite und spätere Gruppe von Denkmälern, die uns den Prometheus *δεσμώτης* vorführen, unterscheidet sich vor allem dadurch, dass er mit den Armen oder Beinen an einen Hintergrund gefesselt ist, der, wo er überhaupt charakterisirt ist, als Fels erscheint. Diese Darstellungen sind somit von der Gestaltung beeinflusst, die Aeschylos der Sage gegeben hatte.

Man kann zwei Abtheilungen in dieser Gruppe unterscheiden. Die eine, ohne Zweifel die ältere, zeigt den Helden in einer gewissen Ruhe und Würde. An die Spitze dieser Reihe tritt der hier veröffentlichte Scarabäus, der die von Aeschylos geschaffene Gestalt unter den bisher bekannten Monumenten wohl am besten ausdrückt, indem hier edler Stolz und hohes göttliches Wesen mit Trotz und titanischer Kraft vereint angedeutet sind. Es gehören dann ferner hierher zwei etruskische Spiegel, die Prometheus sogar ein Gewand geben. Auf dem einen[12]) steht er nur mit Handschellen gefesselt ruhig da und Herakles blickt zu ihm auf.

[12]) Gerhard, etr. Spieg. 139. Wiener Vorlegebl. D, 9, 4. Vgl. Jahn, arch. Beitr. S. 232.

Verwandt muss der Beschreibung nach das Gemälde des Panainos im olympischen Zeustempel (Paus. 5, 11, 6) gewesen sein. Der andere Spiegel[13]) zeigt den sitzenden Helden, dem eben die Handfesseln abgenommen worden sind.

Die zweite Reihe stellt Prometheus nur als den Gequälten dar in ganz pathetischer Fassung; die betreffenden Bildwerke gehen alle auf ein Original zurück, das Milchhöfer[14]) nicht ohne Wahrscheinlichkeit in einem Gemälde des Parrhasios vermuthet. Zu den von Milchhöfer a. a. O. besprochenen Bildwerken kommen noch zwei rothe Terracottareliefs von Gefässen gallischer Fabriken, die für die grosse Verbreitung der Composition zeugen. Das eine derselben, aus Orange stammend, ist bei Froehner, *mus. de France* pl. 15, 1 abgebildet; das andere befindet sich im Besitze des Herrn Jul. Gréau in Paris, in dessen grossartiger Sammlung gallischer Thonwaaren, die er mir mit grösster Zuvorkommenheit zeigte, ich das Stück 1883 notierte. Es stammt aus der „*vallée du Rhône*“ und ist ein locales Product in Nachahmung aretinischer Fabrik. Der Prometheus ist nach rechts gewandt; das linke Bein ist heraufgezogen wie auf dem Esquilinischen Wandgemälde (Milchhöfer a. a. O. S. 14); der Adler hackt von rechts ein. Rechts, unterhalb, und zwar in der Höhe des heraufgezogenen linken Fusses ist der linke vom Löwenfell behangene Unterarm des Herakles mit dem Bogen erhalten; daneben die Inschrift HERCVLES. Interessant ist an dieser Replik namentlich die tiefe Stellung des Herakles. Sie passt zu der von mir früher geäusserten Vermuthung[15]), dass die jetzt zu der pergamenischen Gruppe gerechnete liegende Gestalt ein Flussgott sei und nicht zu ihr gehöre, dass vielmehr rechts oben ein Berggott zu ergänzen, folglich Herakles weiter herabzurücken sei.

A. Furtwängler.

[13]) Gerhard 138; Vorlegebl. D, 9, 5; photographisch abg. in dem Auctionscatalog der *coll. Jul. Gréau* (1885) pl. 11, No. 580 (Fröhner).

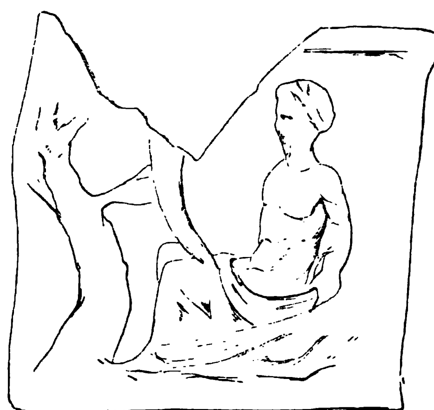
[14]) Befreiung des Prometheus, Berl. Winckelmannsprogr. 1882. S. 20ff.

[15]) Deutsche Literaturzeitung 1883 S. 781.

MISCELLEN.

DIE KINDHEIT DES ZEUS.





H. v. Rohden hat in den *Annali dell' Ist.* 1884 p. 30 ff. eine Reihe von Reliefdarstellungen (ausser mehreren etruskischen Spiegeldeckeln auch eine Thonschachtel aus Canosa im Berliner Museum) besprochen, die er für die Pflege des Dionysoskindes durch die Nymphe Nysa erklärt. Zu dieser Gruppe von Monumenten treten die oben abgebildeten Schmalseiten eines Sarkophages der Uffizien (Dütschke III, 377) hinzu, welche die Scene in einem wesentlich anderen Lichte erscheinen lassen:

A. Auf einem Lehnstuhl sitzt nach links eine Frau mit einem Kinde auf dem Schooss. Vor ihr steht ein Jüngling und streckt beide Arme aus, wie um das Kind in Empfang zu nehmen.

B. Eine Frau mit nacktem Oberkörper sitzt nach links vor einem Baum und stützt sich mit der Linken auf ihren Sitz; auf ihrem Schoosse hat sie ein riesiges Füllhorn, das sie vermuthlich mit der abgebrochenen Rechten hielt.

Eine im Freien unter Bäumen sitzende weibliche Figur mit einem Füllhorn im Schooss kann nur eine Nymphe sein. Setzen wir sie in Verbindung mit der anderen Schmalseite, so wird klar, dass der Jüngling auf A das Kind von seiner Mutter fort und zu der Nymphe tragen soll. Nehmen wir diesen Zusammenhang, durch den allein die beiden Scenen verständlich werden, an, so haben wir unter den verschiedenen Mythen von der Erziehung eines Kindes durch die Nymphen nach einer zu suchen, in welcher das Füllhorn eine Rolle spielt; das kann nur die Erziehung des Zeus sein, wobei es gleichgiltig ist, ob wir die Nymphe Adrastea oder Amalthea nennen.

Aber auch für die anderen Darstellungen halte ich mit Heydemann (Mitth. aus Antikens. S. 98 f.) die Deutung auf Zeus fest. Denn erstens bildet das Füllhorn in allen so augenfällig den Mittelpunkt, dass die Deutung unabweislich davon ausgehen muss. Dass es aber der Nymphe gehört und nicht dem Kinde, zeigt unser Sarkophagrelief; aber auch ohne dieses würde man nicht anders urtheilen dürfen, da das Füllhorn durchaus kein stehendes Attribut des Dionysos ist, vielmehr nur äusserst selten sich bei ihm findet (vgl. Stephani, *Compte Rendu* 1867 p. 181), dagegen in der Zeusfabel bedeutsam genug hervortritt. Ferner, ist nicht die Auffassung die natürlichste, welche den auf den Spiegeln erscheinenden Adler, den mit Zeus zugleich geborenen Vogel, der das Götterkind nach anderer Version mit Himmelsspeise nährte, lieber als eine Hindeutung auf Zeus selbst ansieht, als auf einen seiner Söhne, mit dem das Attribut gar nichts zu thun hat? Und wenn man an dem angeblichen Anachronismus Anstoss nimmt, dass Mercur, der Sohn des Zeus, hier als Ueberbringer des Zeuskindes erscheint, so lässt sich darauf entgegnen, dass die Figur, welche das Kind überbringt, in einigen Fällen, so auf der *Annali* 1884 *tav.* E (übrigens sehr ungenau) publicirten Schachtel aus Canosa und unserem Relief, durch nichts als Mercur charakterisirt erscheint, und man daher zuversichtlich mit Heydemann annehmen kann, dass Mercur nicht ursprünglich der Ueberbringer war, sondern

erst durch eine künstlerische Fiction, die der Rechtfertigung nicht bedarf, aus seiner bekannten Eigenschaft als göttlicher Kinderwärter heraus auch in diese Scene eingeführt wurde. Weshalb übrigens Priap, der Dämon des überquellenden Natursegens und Naturlebens, nicht passen sollte zu Amalthea, die doch schliesslich wie die Magna Mater, wie Tellus mit dem Füllhorn (deren von O. Benndorf, Griech. und sicil Vasenb. S. 113f. besprochenen Typus Rohden mit Unrecht heranzieht) auch nur eine Repräsentation der allnährenden, segenspendenden Mutter Erde ist, vermag ich nicht einzusehen.

Berlin. KONRAD WERNICKE.

THESEUS ODER IASON?

In dem Jahrgang 1877 S. 75ff. habe ich Stephanis Erklärung einer Kertscher Vase in St. Petersburg (No. 2012. *Antiq. du Bosph. Cimm.* Taf. 63a, 2) auf Theseus' Bezwingung des marathonischen Stiers durch die Deutung einer orientalisch bekleideten Frauengestalt auf Medeia zu ergänzen gesucht; der erste Mythographus Vaticanus 48 gab die entsprechende Tradition. Purgold hat im *Bullettino* 1879 p. 76 und ausführlicher neuerdings in dieser Zeitung (1883 S. 163ff.) dieser Deutung widersprochen. Medeia eile nicht fort, sondern sitze oder lehne sich an; die Haltung des Zauberkastens widerspreche der Annahme dass der Zauber unwirksam sei; die „entlegene und vereinzelte Erzählung eines späten Mythographen" könne für die attische Vase nichts beweisen. Gestützt auf die ähnliche Darstellung einer späten, manierierten Vase aus Ruvo (Neapel 3252. Arch. Zeitg. 1883 Taf. 11) stellt er die Deutung auf Iasons Stierkampf auf, obschon er die ihr entgegenstehenden Schwierigkeiten nicht verkennt. Das Abenteuer Iasons weiss ebenso in der litterarischen wie in der bildlichen Tradition nur von zwei Stieren, nicht einem einzelnen Stier, ganz natürlich, da es sich um das Gespann für einen Pflug handelt; ein einzelner Stier würde geradezu dem angenommenen Vorgange widersprechen. Ferner muss Purgold selbst anerkennen, dass die Darstellungsart von den Abenteuern des Theseus und Herakles entlehnt ist. In der That ist nicht die Beugung des Stieres unter das Joch dargestellt, sondern der Held umklammert ihn, eine Bewegung die vollständig zu der überlieferten Fesselung des Thieres passt. Die sicheren erhaltenen Darstellungen von Iasons Stierkampf, die Sarkophagreliefs, sind in beiden Beziehungen correkt und deutlich; die genannten Abweichungen des Vasenbildes, dazu die für Iason ebenso ungebräuchliche wie für Theseus übliche Keule, scheinen mir Purgolds Deutung völlig unannehmbar zu machen. Als Stütze dient ihr denn auch lediglich das Ruveser Vasenbild. Da ist es eigenthümlich, dass Robert (Arch. Zeitg. 1883 S. 261) eben dies letztere auf Herakles und Acheloos bezieht und dennoch Purgolds Deutung des Kertscher Vasenbildes für „unbedingt richtig" erklärt, obschon ihm die von Purgold selbst hervorgehobenen Seltsamkeiten der Darstellung doch nicht entgehen konnten. Letztere hat auch Lehnerdt nicht gewürdigt, wenn er (oben S. 117) Purgolds Erklärung für „gewiss richtig" erklärt, darin consequenter als Robert, dass er auch für das Ruveser Vasenbild die gleiche Deutung bestehen lässt.

Nun hat Lehnerdt ebenda S. 115ff. eine attische Vase des Museums in Verona (Taf. 7, 1) besprochen, die mit dem Kertscher Bilde nahe verwandt ist und die er um des Gegenbildes der krommyonischen Sau willen ἑκὼν ἀέκοντί γε θυμῷ für Theseus' Stierkampf gelten lassen muss, wofür sie allerdings jeder Unbefangene wohl auch ohne jenes Gegenbild gehalten haben würde. Das Bild bietet die bei diesem Theseusabenteuer sonst nicht gewöhnliche Ergänzung der Hauptscene durch eine Frau, die zurückblickend mit ausgebreiteten Armen davon eilt, in der Rechten eine Schale gegen den Stier hin haltend. Die Analogie dieser Figur mit derjenigen auf der Kertscher Vase hat Lehnerdt nicht entgehen können. Dennoch zieht er es vor „die Anwesenheit dieser weiblichen Figur aus rein künstlerischen Gründen der Composition zu erklären",

d. h. sie zu einer nichtssagenden Figur zu stempeln, als dass er Medeia in ihr anerkennte, da für diese die Stelle des vaticanischen Mythographen doch einen zu geringen Anhalt biete. Auch hierin stimmt er also mit Purgold überein. Als ob alles in jener Sammlung Ueberlieferte von dem Verfasser erfunden wäre oder erst in seine Zeit gehörte! Neben vielem späten Gerede ist bei dem Mythographus I doch auch eine ganze Reihe von Abschnitten vorhanden, die gerade so viel Auctorität beanspruchen können wie Hygins Fabeln. So scheint mir denn auch die erste Hälfte jenes Abschnittes 48 ganz unverkennbar auf alter guter Grundlage zu beruhen. So etwas erfindet kein später Mythograph; man glaubt ja noch, ganz wie so oft bei Hygin, die einzelnen *capitula* einer tragischen Hypothesis deutlich zu erkennen. Was hat denn auch das von dem Mythographen bezeugte Verhältniss Medeias zu Theseus Auffälliges oder für die alte Zeit Unannehmbares, wenn man sich (worauf ich schon früher hinwies) ihrer ganz entsprechenden Rolle in dem euripideischen Aegeus oder der Stelle erinnert, die ihr auf der Kodrosschale zugewiesen wird?

Mir scheint es unzweifelhaft, dass die Kertscher Vase und die in Verona denselben Vorgang darstellen, und dass die Frauen in beiden Vasen die gleiche Bedeutung haben. Beide entweichen rasch; denn wenn Purgold dies für das Kertscher Bild für nicht sicher, sondern auch ein Sitzen oder Anlehnen der Figur für möglich hält, so widerspricht dem der klare Augenschein: die Stellung der Füsse, der Zug der Falten des Gewandes, die Haltung des Mittelkörpers verglichen mit derjenigen der sitzenden Athena, die Bewegung des linken Arms, welcher sich sicher nicht an den Baum lehnt, alles das zeugt wider Purgolds und für meine Auffassung des Motivs. Beide Frauen blicken sich nach dem Ort der Handlung um; beide halten auf der Hand, und zwar beide auf der dem Kampf zunächst befindlichen Hand, ein Geräth, die eine den φωριαμός, die andere eine Schale, welch letztere ja in gleicher Bedeutung auch sonst bei Medeia nicht selten vorkommt (z. B. beim Drachenkampf auf der Paestaner Vase Neapel 3248, der Vase bei Millingen *peint. de div. coll.* Taf. 6, dem Thonrelief Campana Taf. 63. *Brit. Mus.* Taf. 28, 52). Das ist doch sicher die gleiche Frau — dann aber kann es nur Medeia sein wegen der ausländischen Tracht auf der Kertscher Vase, wogegen die griechische Tracht auf der Veroneser Schale der Weise der älteren attischen Vasenmalerei entspricht.

Uebrig bleibt die Vase von Ruvo. Roberts Deutung auf Acheloos und Herakles wird von Lehnerdt (S. 112ff.) mit guten Gründen bekämpft. Aber auch Purgolds Deutung ist keineswegs ohne Schwierigkeit: der einzelne Stier, die Keule als Waffe Iasons, die von Robert richtig hervorgehobene ängstliche Spannung der zuschauenden Frau, die Heydemann für Medeia, Purgold für Aphrodite erklärt, dies alles ist mit der Erklärung auf Iason schwer vereinbar. Eine bessere Deutung weiss ich freilich nicht zu geben; sollte aber wirklich Iasons Stierkampf gemeint sein, so kann doch aus der unverständigen, allem Herkommen und aller Ueberlieferung widersprechenden Darstellung eines in dem überladenen Beiwerk stark zum Seltsamen neigenden apulischen Vasenmalers kein Rückschluss auf ein an sich völlig deutliches attisches Bild gemacht werden, dessen Bedeutung durch die unzweifelhafte Darstellung einer zweiten attischen Vase vollends sichergestellt wird.

Strassburg. Ad. Michaelis.

ZU DER CICEROBÜSTE IN MADRID.

Das Porträt Ciceros im Museum des Prado hat in der letzten Zeit grosses Ansehen erlangt, theils wegen der sicheren Inschrift an der Büste, theils wegen der lebendigen Charakteristik des Kopfes. Was letzteren betrifft, so ist der Ausdruck allerdings ganz eigenthümlich: der obere Theil des Gesichtes mit seiner durchfurchten, hohen, doch nach vorn zugespitzten Stirn und den kleinen unruhigen Augen gehört einem von Geschäftssorgen bedrückten Staatsbeamten, die untere Hälfte, deren beide Seiten merkwürdig ungleich sind, wird zwar durch das starke Kinn etwas gehoben, ist aber sehr weich, und der von tiefen Falten umgebene, halbgeöffnete Mund scheint durch die geistreiche aber rabulistische Beredsamkeit eines geschickten Rechtsanwalts geformt zu sein.

Ob eine solche Erscheinung dem Bilde entspricht, welches wir uns von dem grössten römischen Redner nach seinen Werken und Thaten machen können, ist eine überflüssige Frage, sobald durch eine „wahrscheinlich gleichzeitige“ Inschrift die Wahrheit des Porträts beglaubigt ist. Allein hier möchte ich mir erlauben einen Zweifel zu äussern. Herr Professor Hübner, welcher das grosse Verdienst hat die antiken Kunstwerke der Madrider Sammlung zuerst bekannt gemacht zu haben, sagt: „Der Kopf war vom Bruststücke getrennt, gehört aber unzweifelhaft dazu, wie die Gleichheit des Marmors und der Behandlung beweist“ (s. E. Hübner: Die antiken Bildwerke in Madrid Nr. 191 S. 115). Dies scheint mir nicht richtig zu sein. Die Büste besteht aus gelbem, wahrscheinlich griechischem Marmor mit kleinen leuchtenden Krystallen, und die Behandlung ist in Folge des feinen Materials sehr zart durchgeführt; der Kopf dagegen ist aus grauem glanzlosem italienischem Marmor gearbeitet, die Flächen und Vertiefungen setzen hart ab, auch bemerkt man überall die Spuren der Raspel. (Die Lücken an Brust und Schulter sind mit einer dritten Steinart ausgefüllt). Es scheint freilich so, als ob auch an dem oberen Theil der Büste die Muskeln von derselben Hand ein wenig übergangen sind, um die beiden Theile des Halses vollkommen auszugleichen.

Der Werth des Kopfes lässt sich also nur behaupten, wenn man annimmt, dass die Büste bereits zur Römerzeit dazu gearbeitet sei, was bei dem Alter der Inschrift doch nicht gerade wahrscheinlich ist. Ein zufälliges Zusammenpassen zweier antiker Fragmente möchte ich bei der eigenthümlichen Faltenbildung am Halse für unmöglich halten. Sonach komme ich zu der Ansicht, dass der Kopf modern ist.

Ich will gerne einräumen, dass ich ohne äussere Verdachtsgründe nicht an seiner Echtheit gezweifelt hätte, denn er trägt im Allgemeinen das Gepräge einer römischen Arbeit, wenn auch nicht gerade aus der besten Zeit. Spuren hohen Alterthums kann man in der schmutzig braunen Farbe des Gesichtes und den Verletzungen an Lippen, Nase, Ohren und Augen sehen; alle diese Beschädigungen haben aber keinen Schaden gethan, und nur ganz hinten, wo es nicht auffällt, scheint der Stein gewaltsam aufgeschlagen zu sein. Als Vorbild würde die Mattei'sche Büste in Apsley House gedient haben. Sie hat einen vornehmen Zug, der hier gänzlich fehlt, und stimmt nach der Abbildung bei Visconti (*Iconographie romaine pl.* 12 Nr. 3) auch in Nase, Mund und Kinn mit der Madrider überein, was um so merkwürdiger ist, als gerade diese Theile in London ergänzt sind (s. A. Michaelis: *Ancient marbles in Great Britain* p. 429).

Bei dieser Gelegenheit sei mir noch eine Bemerkung gestattet. Dass der behelmte Jünglingskopf in Madrid, den Stark für „Ares Soter“ erklärt (bei Hübner Nr. 123 S. 96), nicht zu der Büste mit der Aegis gehört, hat Michaelis in der Archäologischen Zeitung (1876 S. 154) nachgewiesen: auch hier sind die beiden Stücke von verschiedenem Marmor.

Gotha. C. Aldenhoven.

BERICHTE.

ERWERBUNGEN DES BRITISCHEN MUSEUMS IM JAHRE 1884.

Auszug aus C. T. Newton's Bericht an das Parlament.

Marmor. Zurücklehnende weibl. Figur, durch das Attribut eines Kaninchens als Personification von Spanien bezeichnet. — Sonnenuhr aus Smyrna — Weibl. Kopf, mit vielfachen Farbenspuren. — Aus den Ausgrabungen des Herrn J. T. Wood in Ephesos: verschiedene Architekturfragmente vom Artemision; zwei Beinfragmente einer etwa lebensgrossen Figur, welche an einen Hintergrund befestigt waren; Fragment eines Decretes, welches verbietet Jemanden (wahrscheinl. innerhalb des Tempelbezirks) zu schlagen; Weihung von Moscheine an ihren Gemahl M. Cocceius Alexander; Grabstele: ein sitzender Mann, syrinxspielend, mit der Weihung eines gewissen „Protaules" Ebenos an seinen Sohn, den „Syristen" (Syrinxspieler) Hierokles; Marmorhuf eines Pferdes, aus dem Tempelbezirk.

Kalkstein. Sitzende männl. Figur von sehr altem etruskischen Stil, aus Chianciano bei Chiusi. Erworben auf der Castellani-Auction, Paris.

Bronce. Schale, um den Bauch einen Epheukranz, reich mit Silber eingelegt; zwei Flöten mit Maenadenköpfen in Relief. Aus der Sammlung Castellani, Rom. — Beilschneide aus Calabrien mit der Inschrift Röhl 543; 5 Cisten aus Palestrina: 1) Aeneas abgeb. *Monumenti dell' Inst.* VIII tav. 7. 8. 2) Bellerophon und Pegasos, 3) auf dem Deckel Nereiden auf Seeungeheuern reitend, 4) auf dem Deckel Kampfscene, den Griff bilden die Figuren zweier einen Todten tragender Krieger (in diesen Cisten wurde eine Reihe hölzerner Kästchen gefunden, enthaltend Schminke, Kämme u. A.); Reliefspiegel (Ganymed und der Adler) aus Palestrina, abgeb. *Monumenti dell' Inst.* VIII tav. 47, 2; zwei Spiegel mit gravirter Zeichnung; archaische Figur eines Kriegers; Statuette der Athena und Kopf des Hermes. Alles dies erworben auf der Castellani-Auction, Paris. — Androsphinx, aus Kleinasien. — 4 Vasen aus Galaxidi bei Delphi. — Kleine archaische Apollostatuette.

Terracotta. Weibliche Figur, an einen Felsen lehnend; zwei sitzende weibliche Figuren, die Masken halten, aus Athen. Alle drei von bester Erhaltung und grosser Schönheit. — Eine Anzahl archaischer Fragmente eines etruskischen Frieses. Aus der Sammlung Castellani, Rom. — Aus Tarent: Statuette, Spuren von Vergoldung im Haar, von Roth und Blau in der schön componirten Gewandung; 10 Deckziegel, mit Masken in Relief; 25 Gewichte mit verschiedenen Abzeichen; Kopf eines Flussgottes (*Journal of hellenic studies* IV pl. 32, 4); Medusenkopf (ebenda 3); Panskopf (ebenda 1); bärtiger Kopf, vermuthl. Dionysos (vgl. *Gazette archéol.* VII p. 159); Obertheil eines zurücklehnenden Dionysos (vgl. ebenda p. 157).

Vasen. Oinochoe mit dem Relief eines geflügelten Jünglings mit phrygischer Mütze, wahrscheinlich Ganymed, aus Korinth. — Vase, angeblich aus Phokaea, abgebildet *Journal of hellenic studies* II p. 305. — Vase von rothem Thon mit dem Relief einer weiblichen Figur, von einem häufig in Cypern begegnenden Typus, angeblich aus Phokaea. — Kegelförmige Vase mit Ausguss und zwei Henkeln, von einem in Rhodus und andern Inseln des Archipelagus, auch in Aegypten begegnenden Typus. Aus Telmessos in Lykien. — Eine Reihe von archaischen Fragmenten, ähnlich denen von Mykenae und Ialysos, aus Myrina. — Attische Lekythos von besonderer Grösse mit weissem Grunde: Hypnos und Thanatos legen die Leiche des Sarpedon ins Grab. — Pyxis, um den Bauch im Umriss auf weissem Grunde acht Frauen bei der Toilette, aus Athen. — Archaische Oinochoe mit dem Kampfe zweier Krieger, an jeder Seite ein Jüngling zu Pferde, ein anderes Pferd führend. Aus Korinth. — Archaische Oinochoe mit dem Kampfe zweier Kriegerpaare, eines Bogenschützen und einer sich duckenden Figur, bezeichnet ΧΑΡΟΝ. Aus Korinth. — Erworben auf der Auction Castellani in Rom: Schwarz bemaltes Trinkhorn, in Kopf und Vordertheil eines Pferdes endend, aus Vulci. Oinochoe, r. f., Caricatur des Palladionraubes (abgebildet Catalog Castellani Nr. 117). Gruppe von vier auf einem säulenartigen Fusse vereinigten Bechern,

jeder ein Schwanenei enthaltend (abgebildet ebenda pl. 4). Lekythos mit Hochrelief, darstellend den Raub der ans Palladion geklammerten Kassandra.

Geschnittene Steine. 3 archaische Gemmen aus Comana, einer aus Kaisarieh in Klein-Asien. — 9 archaische vertieft geschnittene Steine aus Kreta: 1) 3 Hirsche, 2) Blume, 3) Gorgoneion?, 4) Ziege, 5) Ziegen, 6) Löwe, 7) Schiff, 8) Löwe und Vogel, 9) Schiff.

Gold. Ornament in Blassgold, wahrscheinlich der griechisch-phönicischen Periode angehörend. — Zwei goldene Fingerringe, in schönstem griechischen Stil. Auf dem einen eingravirt ein weiblicher Kopf, auf dem andern ein galoppirender Reiter. Beide aus der Auction Castellani, Rom (der zweite abgebildet Catalog p. 116). — Eine Reihe von Schmuckgegenständen, darunter Skarabäus mit sitzender weiblicher Figur, bezeichnet ΔΩΡΟΝ, aus Tarent; Ohrring mit Gehänge in Form eines Kentauren von weissem Email; ein Paar Ohrringe mit Gehängen in Form von Hähnen von weissem Email (diese Email-Ohrringe sind von grosser Seltenheit, sie sind bei den Ausgrabungen des Fürsten Torlonia in Vulci gefunden); Ohrring von ausserordentlicher Grösse und Schönheit, als Gehänge ein weiblicher Kopf in reichem Blumenornament; Fibula mit der Figur eines Löwen, aus Cervetri; Haarnadel, bekrönt mit einer Aphroditenfigur; Halsband mit einem Satyrkopf als Gehänge; Alabastos mit granulirten Mustern, aus Palestrina. Alles dies erworben auf der Auction, Castellani in Paris.

Cyprische Alterthümer entdeckt von Ohnefalsch-Richter: Vasen mit eingeritzten oder gemalten geometrischen Mustern; Thonwirteln mit eingeritzten Mustern; Porzellankügelchen; Marmorfragment einer griechischen Inschrift; Steinfigur eines hockenden Silens; Frau in Terracotta, einen Fächer, eine andere ein Kind auf dem Arm haltend u. A.

Verschiedenes. 11 Amulete von Elfenbein, Stein und Porzellan, aus Rhodos. Grosser Bernsteinring, ringsum mit eingeschnittenen Figuren in hohem Relief, aus der Sammlung Castellani, Rom. — Verschiedene Elfenbeingegenstände, darunter eine dünne Kette mit eingegrabener Zeichnung einer nackten weiblichen Figur, die vor einem Brunnen kniet. Aus der Auction Castellani in Paris, abgeb. Catalog p. 29.



SCHALE DER SAMMLUNG BOURGUIGNON

IN NEAPEL.

Lichtdruck v. A Frisch Berlin W



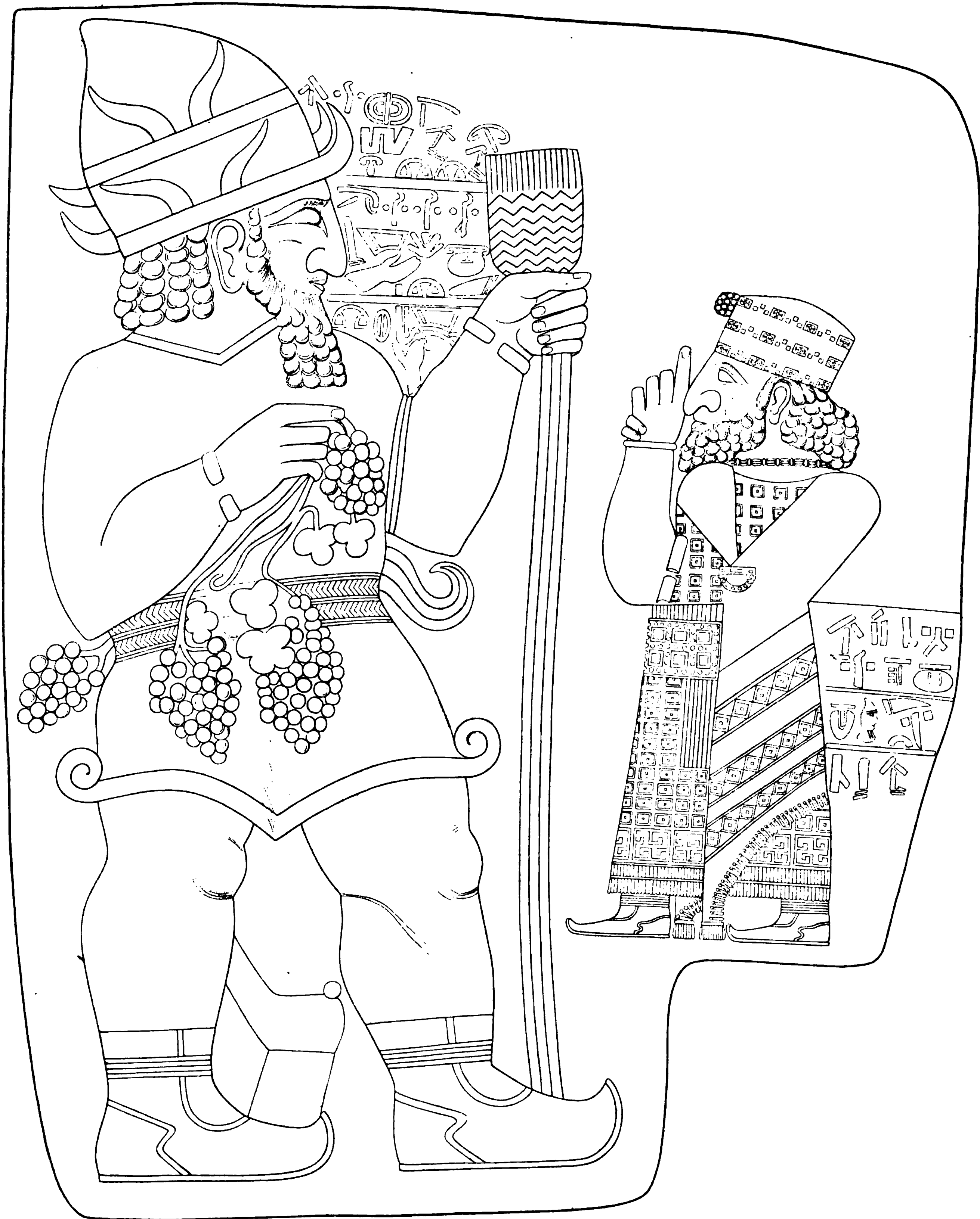
SCHALE IN MÜNCHEN.

Lichtdruck v. A. Frisch. Berlin. W



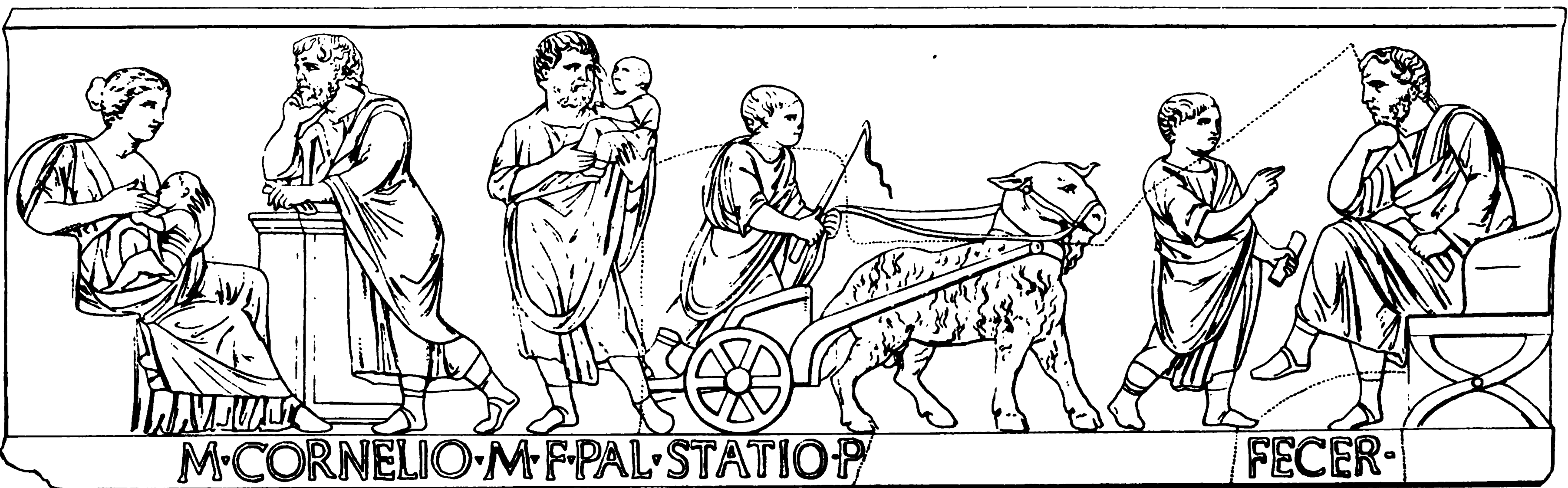
1. SCHALE IN BONN. 2. LEKYTHOS DES BRITISH MUSEUM.
3. BEMALTE STELE IN BERLIN.

Lichtdruck v. A. Frisch, Berlin. W.



FELSENRELIEF VON IBRIZ.

Lichtdruck v. A. Frisch, Berlin. W.



2



1

SARKOPHAGE IM LOUVRE.

INHALT.

MISCELLEN.

BERICHTE.

ABBILDUNGEN.

ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG

HERAUSGEGEBEN

VOM

ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUT DES DEUTSCHEN REICHS.

JAHRGANG XLIII.
1885.

VIERTES HEFT.

REDACTEUR: DR. MAX FRÄNKEL.

BERLIN,
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER.
1886.

Mit einer Beilage von Mayer & Müller in Berlin.

ALKMEONS JUGEND.

(Tafel 15.)

Gegenüber den zahllosen Vasenbildern mit bestimmter Action, sei sie kriegerischer oder erotischer, scenischer oder palästrischer Art, werden Bilder wie das der Berliner Hydria No. 2395, welches auf Tafel 15 in der natürlichen Grösse wiedergegeben ist, immer eine winzige Minderheit bilden. Es war für den Kleinkünstler, und nicht bloss für den griechischen, ein langer und schwieriger Weg von historienhaften Schildereien bis zur rein beschaulichen Erfassung alltäglicher Momente, und es bedurfte schon einer gewissen Reflexion, um das Interesse an der Handlung, welches in dem Genre des fünften Jahrhunderts noch überwiegt, zu Gunsten des blossen Situationsbildes zurückzudrängen; die Beobachtung von Situationen ist überdies schwieriger als die von Begebenheiten. Andrerseits kommen die vielen genrehaften Vasen des vierten Jahrhunderts über die gemächliche, zum Theil recht weichliche Schilderung eines ziemlich inhaltlosen Verkehrs von Mädchen und Frauen unter einander und mit dem anderen Geschlecht meist nicht hinaus[1]) und können, auch wo nicht gerade Eros gegenwärtig ist oder sonst ein erotischer Beigeschmack anhaftet, mit dem Inhalt und dem schönen Ernst der hier vorgeführten Familienscene kaum verglichen werden. Dem entspricht zum grossen Theil die Ausführung der Zeichnung. Wenn es zuweilen befremden will, eine bis ins Kleinste und Feinste eindringende Kunstanalyse auf Vaseneigenthümlichkeiten angewandt zu sehen, die sich bei methodischer Vergleichung ähnlicher Typen oder nur stilverwandter Exemplare als zufällige oder gemeinsame zu erkennen geben, so gewähren Vasenzeichnungen wie die vorliegende, ein doppeltes Recht, sich vor dem isolirten Bilde dem ungelehrtesten Genusse hinzugeben.

Auf einem jener eleganten Stühle mit geschweifter Lehnen- und Fussform, wie sie seit dem vierten Jahrhundert in Athen an Stelle der geradlinigen, reich gedrechselten aufkommen, sitzt nach rechts hin ein junges Weib, die Stirn mit einem schmalen Kopftuch umwunden, angethan mit einem Chiton, der die mit Spangen geschmückten Arme frei lässt, während der schmale Peplos von den Schultern herabgeglitten ist und nur den Sitz und die Kniee einhüllt. Sie säugt einen auf ihrem Schoosse sitzenden Knaben[2]), der als ΑΛΚΜΕΩΝ bezeichnet ist, wie sie selbst durch den Inschriftrest (ϹVΛΗ) sich als Eriphyle zu erkennen giebt. Mit der Linken stützt sie das Haupt des Kindes, das seinerseits die Brust im Trinken erfasst; doch ist das Profil dieses Körpertheiles total verzeichnet und in seiner Schmalheit fast unkenntlich geworden: eine Folge der in der attischen, man kann eigentlich sagen in der griechischen Kunst überhaupt von Anfang an herrschenden Vorliebe, der weiblichen Brust, und nicht bloss der jungfräulichen, eine eigenthümlich spitzige Form zu geben. Die Verzeichnung ist in unserm Fall um so störender, als der Maler damit ein gut beobachtetes Motiv verbunden hat: die Frau legt mit leisem Drucke, um das Saugen des Kindes zu erleichtern, die ausgespreizte Rechte so an ihre Brust als ob sie eine grosse Fläche umspannte.

Hinter dem Stuhl der Gattin, in einiger Entfernung, lehnt Amphiaraos (ΑΜΦΙΑΡΑ..), bis auf die freigebliebene Brust in den Mantel gehüllt und mit der linken Achsel in der bei attischen Männern

[1]) Die Grablekythen natürlich ausgenommen.

[2]) Er trägt um die Brust ein Band mit zwei Amuletten.

maion immer nur im Kindesalter zeigen, als einen Knaben, der kaum erwachsen genug ist, um den verhängnissvollen Auftrag des Vaters in Empfang zu nehmen. Schon dies und der Umstand, dass man gewohnt war, auf dem Arm der Eriphyle oder der Amme einen Säugling, den Amphilochos, zu erblicken, jedenfalls aber junge Kinder bei dem Auszuge des Vaters zurückbleiben zu sehen, lässt soviel erkennen, dass unsere Scene sich nicht allzu weit von dem gewohnten Vorstellungskreise entfernt. Aber für einen Maler von nicht ganz banausischer Empfindung, wie es der unsrige doch war, und für jeden antiken Beschauer, der in der Schule das Epos gelesen hatte und dessen Gestalten auf der Bühne täglich verkörpert sah, verbanden sich mit solchem Bilde tiefsten häuslichen Friedens noch ganz andere Gedanken, zu denen es keines besonders tiefen Nachsinnens bedurfte.

Alle die Schreckensgedanken, die die spätere Dichtung und wir heute mit den Namen des Orest und der Klytaimnestra verbinden, knüpften sich für das fünfte und theilweise noch für das vierte Jahrhundert an den Namen Alkmaion und Eriphyle. Nicht nur historisch tritt Alkmaions schon in den alten thebanischen Epen erzählter Muttermord — wovon die göttliche Strafe des Wahnsinns doch wohl unzertrennlich ist — früher auf als der entsprechende Mythus des Atriden-Hauses[10]), sondern auch in dem Bewusstsein der klassischen Zeit vermochte die erst durch Aeschylos und Euripides dem attischen Publikum näher gebrachte Fabel vom Muttermord und Wahnsinn Orests nur sehr langsam Boden zu fassen. Noch bei dem Komiker Timokles in den Dionysiazusen (Meineke III 503, Kock II p. 458) heisst es:

τοὺς γὰρ τραγῳδοὺς πρῶτον, εἰ βούλει, σκόπει,
ὡς ὠφελοῦσι πάντας. ὁ μὲν ὢν γὰρ πένης
πτωχότερον αὑτοῦ καταμαθὼν τὸν Τήλεφον
γενόμενον ἤδη τὴν πενίαν ῥᾷον φέρει.
ὁ νοσῶν τι μανικὸν Ἀλκμέων᾽ ἐσκέψατο . . .

Bei dem Komiker Antiphanes in der Poiesis (Meineke III 105, Kock II p. 90) liest man:

— ὥσθ᾽ ὑπομνῆσαι μόνον
δεῖ τὸν ποιητήν· Οἰδίπουν γὰρ ἂν μόνον
φῶ, τἄλλα πάντ᾽ ἴσασιν· ὁ πατὴρ Λάιος,
μήτηρ Ἰοκάστη κτλ.
ἂν πάλιν
εἴπῃ τις Ἀλκμέωνα, καὶ τὰ παίδια
πάντ᾽ εὐθὺς εἴρηχ᾽ ὅτι μανεὶς[11]) *ἀπέκτονεν*
τὴν μητέρ᾽, ἀγανακτῶν δ᾽ Ἄδραστος εὐθέως
ἥξει πάλιν τ᾽ ἄπεισι . . .[12])

Aristoteles Nikom. Eth. III 1,8 p. 1110a, wo er die Nöthigung zu einer unnatürlichen Handlung verwirft, exemplificirt auf den dem Alkmaion befohlenen Muttermord, während er allerdings an anderen Stellen (Poet. 13, 1453a 19. 14, 1453b 21) wie Plato (Alkib. II 6, 143c) den Orest daneben anführt.

Es bedarf nun gar nicht erst der Annahme, das in den Orestes-Dichtungen oft wiederholte Motiv, dass die Mutter im Momente der höchsten Angst dem Mörder die entblösste Brust zeigt, die ihn genährt (Eurip. Elektra 1206, Orest 527, 566, 1205), sei schon bei Alkmäon vorgekommen. Klar ist auf alle Fälle dies: den Alkmäon als Kind an der Mutterbrust liegend und im Genusse dieses häuslichen Glückes den Vater gegenwärtig zu sehen, denjenigen Vater, dessen Fluch der zur Verrätherin gewordenen Gattin Tod und dem unschuldigen Kinde Wahnsinn und Elend bringen wird: dies war ein Contrast, der deutlich und lebhaft zu den Sinnen jedes denkenden Beschauers sprach. Sollte aber, was keineswegs ausgeschlossen ist, in der Schilderung von Alkmäon's Jugend schon epische Dichtung dem Vasenmaler vorgearbeitet haben, so würde es dessen Verdienst sein, dass wir das Gewicht seiner Kunstgattung auf dem Gebiete des Genres ausnahmsweise überschätzt hätten.

Maximilian Mayer.

typisch gewordene Scene. Andere Momente des Alkmaion-Mythus, die man auf Vasen erkennen wollte, beruhen auf ganz unsicherer Deutung.

10) S. Robert, Bild und Lied S. 162.

11) Dies natürlich ungenau; der Mord zog erst den Wahnsinn nach sich.

12) Die Scene ist wahrscheinlich aus der Sophokleischen Eriphyle, gegen deren Identificirung mit den ‚Epigonen' und Reconstruirung mit Hülfe des Attius (Welcker Gr. Tr. II 269) sich, wie mich dünkt, wenig einwenden lässt.

BEITRÄGE ZUR KENNTNISS DER VASEN MIT MEISTERNAMEN.

(Tafel 16—19.)

Bei der Durchsicht des Apparates von Zeichnungen, welcher aus Eduard Gerhard's Besitz in den des Berliner Museums übergegangen ist und in der Bibliothek desselben aufbewahrt wird, fand sich eine Reihe von Durchzeichnungen nach bisher unpublicirten Vasen attischer Meister. Es schien wünschenswerth, dieselben zu einer Fortsetzung derjenigen Nachträge zusammenzustellen, welche P. J. Meier in dankenswerther Weise zu der trefflichen Schrift von Wilhelm Klein „Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen" geliefert hat. Die interessantesten Stücke werden zugleich durch Abbildung bekannt gemacht. Bei der Besprechung folge ich der Reihenfolge der Malernamen bei Klein; die Nummer der Zeichnung im Berliner Museumsapparat füge ich unter der Bezeichnung „App." hinzu. Von den verschollenen Vasen gebe ich eine genauere Beschreibung.

Taleides.

Von der Berliner Schale 1762 (Klein S. 22, 4) ist eine Zeichnung vorhanden (App. MM 310), welche auf A die Inschrift des Hermogenes, sogar mit dem für Hermogenes charakteristischen Ρ, zeigt: HEΡΜΟΛΕΝΕΣΕΠΟΙΕΣΕΝ. Eine Revision der Vase, welche ich daraufhin vornahm, ergab die Unrichtigkeit dieser Angabe; das Facsimile in Furtwängler's Katalog ist absolut genau. Dass dennoch dieselbe Vase gemeint ist, beweist die Inschrift auf B, welche die Zeichnung ganz richtig ΤΑΕΙΔΕΣΠΟΙΚΕΣΕΝ giebt. Ob die Fälschung der Inschrift nur auf dem Papiere vorgenommen wurde, oder ob der Name des Hermogenes ehemals auch auf der Vase übergemalt war, um die letztere interessanter zu machen, lässt sich natürlich nicht mehr feststellen.

Tychios.

Die Zeichnung (App. M 31, 49) der bisher allein bekannten Vase dieses Meisters, einer Hydria der Sammlung Fontana in Triest, giebt die Ergänzungen an. Danach bleibt für den guten Tychios nicht viel übrig. Antik ist:

A. in dem Schulterbild: 1) der Greis links bis auf ein Stück des Gewandes und einen Theil des Stabes; 2) von der Gruppe des Herakles und Triton fast nichts, nur rechter Ellenbogen, oberer Kopfrand und linker Fuss des Herakles, linke Hand und Schwanz des Triton; 3) die oberen Hälften der drei rechts stehenden Figuren.

B. in dem Bauchbild: 1) an Athena nur ein kleiner Theil der Aegis und der Unterkörper; 2) der Wagen bis auf den vorderen Theil des Kastens und den oberen Rand des Rades; 3) an Apollo Gesicht, Kranz, Leier mit linker Hand und Blüte, Unterschenkel und Füsse, sowie die Inschrift; 4) die vorderen Hälften der Pferde; 5) der von den Pferden merkwürdigerweise fast verdeckte Hermes, dessen Beischrift übrigens ΣΞΜ ΙΞ·Ι lautet.

Nikosthenes.

1 (Klein). Amphora mit Bandhenkeln. App. M 416. Aus Cerveteri. Von Gerhard bei Depoletti gesehen, nicht, wie Klein angiebt, bei Basseggio.

Henkel: Jederseits eine Sirene nach rechts mit umgewandtem Kopf.

Hals: Jederseits die zweimal wiederholte Gruppe eines nackten Satyrs, der eine mit gegürtetem Chiton bekleidete Mänade verfolgt.

Bauch: A. Herakles, nackt, schreitet die Keule mit der Rechten erhebend auf den Löwen zu (eine Variation des alten Steh-Schemas), der von rechts mit erhobenen Vordertatzen auf ihn zukommt. Unter den letzteren weg fliegt auf Herakles ein Vogel zu. Hinter dem Löwen steht ein nackter Jüngling nach links, der in der Linken etwas Undeutliches (wohl ein Kerykeion) hält; er erhebt die Rechte und trägt einen aufgeklappten Reisehut: Hermes; hinter Herakles steht nach rechts gewandt ein nackter Jüngling, beide Hände halb erhebend: Iolaos.

B. Dieselbe Darstellung wie auf A. ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣΕΠΟΙΕΣΕΝ.

47 (Klein). Henkeltasse[1]). App. M 392. Ausgelassener Tanz von fünf Satyrn und vier Mänaden.

[1]) Der Name 'Kelle', den Klein dieser Vasenform giebt, und von dem ich nicht weiss, wer ihn aufgebracht hat, ist so unpassend wie möglich gewählt. Da möge man denn doch lieber bei den alten von Gerhard beliebten Namen, wie Kyathis, Oxybaphon, Kelebe u. s. w. bleiben, so unverbürgt sie auch sind.

Von Gerhard bei Basseggio gesehen.

54 (Klein). Trinkschale, ehemals bei Depoletti. App. M 463. Abgebildet auf unserer Tafel 16, 1 in ²/₃.

I. Gorgoneion.

A. Viergespann in Vorderansicht[2]) mit Wagenlenker und behelmtem Krieger; jederseits eine Frau, bekleidet mit Chiton und Himation, die dem Beschauer zugewandte Hand halb, die andere in das Gewand gehüllte ganz erhebend. NIKOΣΘE-NEΣMEΠOIEΣEN.

B. Dionysos, bärtig und bekränzt, sitzt nach rechts auf einem Klappstuhl; er trägt Chiton und Mantel und hält in der Linken ein Trinkhorn. Die Rechte sollte wohl den Rebstock halten, der sich über das ganze Bild verbreitet. Auf beiden Seiten des Gottes schwingt sich im Tanz je die Gruppe eines nackten Satyrs und einer mit Chiton, gegürteter Nebris und Binde angethanen Mänade.

Um die Henkel Rebzweige mit Trauben.

55 (Klein). Trinkschale im Louvre. App. M 343. Nach der Notiz auf der Zeichnung einst zur Feoli'schen Sammlung gehörig.

Um die Henkel Rebzweige.

I. Gorgoneion.

A. Zwischen Augen schreitet der bärtige Herakles nach rechts, mit beiden Händen die mächtige Keule aufstellend[3]); das Löwenfell hat er gegürtet und über den Kopf gezogen, auf dem Rücken trägt er den Köcher, hinter der linken Seite wird die Schwertscheide sichtbar. NIKOΣΘENEΣ EΠOIEΣEN.

B. Zwischen Augen nach rechts gewandt der bärtige Dionysos, bekränzt, mit Locken über der Schulter, in langem Chiton und Himation, mit der Linken den Kantharos erhebend. Rechts von ihm schreitet der bärtige Hermes nach rechts, sich umblickend, mit Chlamys über den Schultern, aufgeklapptem Reisehut und Stiefeln mit Zugstück; in der Linken hält er das Kerykeion.

Charitaios.

Trinkschale Torlonia (Klein S. 36, 1). App. M 417. Die Inschriften sind bei Klein falsch, bei Brunn (Künstlergeschichte II, 666) richtig angegeben.

Hermogenes.

13 (Klein). Trinkschale in München 1082. App. M M 299. Die Seite A in Originalgrösse abgebildet auf Tafel 16, 2.

Jederseits ein Viergespann nach links; auf dem Wagen steht der Lenker in langem Chiton, den böotischen Schild auf dem Rücken. Hinter dem Wagen schreitet ein Krieger nach links, mit Helm, Panzer und Beinschienen; am linken Arm trägt er den Rundschild (Schildzeichen auf A ein Dreifuss mit zwei Henkeln, auf B eine Rosette), in der rechten Hand die quergehaltene Lanze. Auf A und B gleichlautend die Beischrift HEPMOΛENEΣ-EΠOIEΣENENE.[4])

Charinos.

5 (fehlt bei Klein). Oinochoe. App. M M 315.

Weinstock mit Trauben. Unter dem Henkel Palmetten. Links die Inschrift XΛPINOΣ:FΓOIEΣ; rechts XΣEΛ/OΔO . . . IΑ v ω ‹ ʟ *Ξενόδοτος καλός*.

Panphaios.

21 (Klein). Trinkschale, einst bei Lucien Bonaparte 1513. App. NN 213, 325.

Die Darstellung ist keine Badescene, wie Brunn und ihm folgend Klein nach de Witte angenommen haben. Während bei solchen Innenbildern, die Badescenen darstellen, wie z. B. Neapel 2630 Heydemann oder das bei Gerhard, Auserl. Vasenb. 180. 181 abgebildete, stets deutlich die vollständige Wanne dargestellt ist, sehen wir hier eine fortlaufende Mauer[5]) die ohne Abschluss nach rechts oder

[2]) Dass die Beine der Pferde auf der Abbildung in eine etwas eigenthümliche Stellung gerathen sind, liegt offenbar nur an der Uebertragung des runden Vasenbildes auf eine gerade Fläche und gerade Grundlinie, wobei die untere Hälfte der Figuren auseinander gerückt werden musste. — Ein Gespann in Vorderansicht so darzustellen, dass der Krieger und der Lenker beide hinter Wagenrand und Pferdeköpfen sichtbar werden, ist ein Problem, welches der Kreis des Epiktet mit Vorliebe behandelt, vgl. die Panphaiosschale *Museo Gregoriano* II 66, 4.

[3]) Durch diese etwas schwer verständliche Hantirung mit der Keule sind die Deutungen 'Herakles am Spinnrocken' und 'Herakles mit dem Bratspiess' hervorgerufen, die wir bei Panofka lesen.

[4]) Ob in dem AΣϘONIΔ einer zierlichen ehemals Feoli-schen, jetzt Würzburger Trinkschale (Urlichs III, 400. App. MM 312) nicht der Name des Sakonides steckt, wage ich nicht zu entscheiden.

[5]) Dafür erklärte schon Panofka den Gegenstand mit Recht.

links über den Kreis des Innenbildes hinausgehend zu denken ist, aber oben mit einer vorspringenden Leiste abschliesst. Ueber dieser Mauer erscheint der nackte Oberkörper eines bekränzten Mannes, der dieselbe eben übersteigen will. Das rechte Bein ist (in unmöglicher Weise) erhoben, die Brust von vorn gesehen; mit der Linken scheint er zum Aufstützen nach der Mauer greifen zu wollen. In der erhobenen Rechten hält er einen halbrunden Gegenstand wie das Ende eines Hornes. Dicht unter dem oberen Abschluss der Mauer steht die Künstlerinschrift ΓΑΝΦΑΙΟΣΕΓΟΙΕΣΕΝ. Dass kein Bad dargestellt ist, lehrt auch die Bewegung des Mannes, der die Hände weder eintaucht wie auf der Neapeler, noch, um sich aufzurichten, sie am Wannenrande festklammert, wie auf der Gerhard'schen Vase. Weshalb er die Mauer übersteigt, dafür lassen sich zwar mancherlei Gründe denken, aber die ganze Darstellung hat so wenig von bezeichnender Schärfe, dass dies blosse Vermuthungen sein würden.

Epiktet.

1 (Klein). Trinkschale in Würzburg. App. N 50. Die Darstellung von A abgebildet auf Tafel 16, 3 in $^2/_3$.

Um die Henkel Palmetten.

I. Ein bekränzter Jüngling, nur mit einem über den Schultern hängenden Mäntelchen bekleidet, schreitet eilig nach rechts und balancirt auf der linken Hand einen Skyphos; Gesicht und Mittelkörper sind stark beschädigt. Die Figur ist eine nur wenig variirte Wiederholung des von Panofka im Katalog Pourtalès Tafel 41 abgebildeten Innenbildes (Klein, Epiktet No. 11), von dem sich App. NN 213, 323 gleichfalls eine Zeichnung findet.

A. Das Gesicht des kauernden bekränzten Satyrs ist, wie die Abbildung zeigt, nicht in Vorderansicht, sondern nach links gewandt.

Gefässe mit dem Lieblingsnamen des Hipparchos.

8 (fehlt bei Klein). Trinkschale Feoli, jetzt in Würzburg (Urlichs III, 432). App. NN 60.

I. Krieger, nach links stehend, mit Beinschienen, Schild (Sz. Delphin) und Helm; Gesicht und oberer Schildrand sind zerstört. Umschrift ΑΡ.ΟΣ ΚΑ.ΟΣ.

A. Zwischen Augen zwei Palmetten, in deren Mitte ein nackter Jüngling steht; in beiden Händen hält er einen Stab und bückt sich mit schöner Rückenlinie tief nach rechts hin, um mit dem Stabe nach einem (unsichtbaren) Gegenstande zu stossen. Hinter ihm hängen Schwamm und Alabastron.

B. Aehnliche Darstellung.

Die Liebesinschrift ist mit grosser Wahrscheinlichkeit zu Ἵππαρχος καλός zu ergänzen, da die ganze Darstellung auf den Kreis des Epiktet hinweist[6]). Besonders der gebückte Jüngling erinnert lebhaft an das Aussenbild der Panphaiosschale im *Museo Gregoriano* (Klein S. 42, 8), wie auch an den Maulwurfjäger der Berliner Nikosthenes-Schale No. 1806 (Gerhard Trinkschalen u. Gef. T. 1).

Chachrylion.

7 (Klein). Trinkschale, von Gerhard bei Basseggio gesehen, später im Besitz von Lucien Bonaparte. App. N 66.

I. Nackter, epheubekränzter Satyr mit langem Haar, gefranstem Bart und Spitzohren, das linke Bein zum Tanze erhebend. In der Rechten hält er ein Trinkhorn, in der Linken einen Schlauch. Der Typus entspricht genau dem bei Chelis und anderen Meistern des Epiktetischen Kreises üblichen, besonders dem Innenbild der Berliner Schale des Epiktet und Panphaios. +Α+ΡΥΛΙΟΝΕΓΟΙΕΣΕΝ.

A. Tod des Aigisthos (?). Von links stürmt heran ein nackter Jüngling, in der Rechten das blosse Schwert. Mit der Linken ergreift er die

[6]) Die Angabe der Inschrift fehlt im Würzburger Katalog. Ich habe deswegen Herrn Geheimrath von Urlichs brieflich um eine Revision der Vase gebeten, welche derselbe mit der liebenswürdigsten Bereitwilligkeit bewirkt hat. Die Vase ist jetzt 'besonders auf der linken Seite dick mit Kitt überschmiert, ausserdem mit Klammern durchzogen. Die Decke liess sich nicht lösen, ohne das Gefäss zu beschädigen'. Von den Buchstaben, welche die Berliner Zeichnung giebt, fand sich das Α und Σ des Lieblingsnamens noch erhalten, ausserdem noch ein sehr undeutlicher Rest des Σ von καλός. Vor dem ersten Α hat die Untersuchung kein Zeichen ergeben. Die Berechtigung unserer Ergänzung bleibt also zwar wahrscheinlich, ist aber nicht völlig zu sichern.

Locken eines bärtigen Mannes[7]) und hat ihn zu Boden gerissen. Dieser streckt den rechten Arm weit nach links am Boden hin, hat das rechte Bein unter den Körper gezogen, das linke aufgestemmt, und erhebt klagend die linke Hand. Darüber ΛΕΓΑΛΓ∫Γ∫Σ..ΛΟ, wohl *Λέαγρος καλός* (nur einmal, auf B überhaupt nicht). Von links eilen zwei, von rechts eine Frau herbei in Chiton und Himation. Ergänzt sind alle Oberkörper bis auf den des liegenden Mannes und der ersten Frau links. Durch diese mangelhafte Erhaltung sowie dadurch, dass der angebliche Pylades, wie die Gewandung des antiken Unterkörpers deutlich zeigt, weiblich ist, wird die Deutung der Scene auf Aigisthos' Ermordung sehr zweifelhaft.

B. Auch diese Seite, bei der Klein's Beschreibung zutrifft, giebt zu gerechten Bedenken Anlass, doch sind die modernen Stücke aus der Zeichnung nicht zu erkennen.

Vasen mit dem Lieblingsnamen des Leagros.

16 (fehlt bei Klein). App. L 200. Das Innenbild abgebildet auf unserer Tafel 19, 2 in $^3/_4$.

I. Auf einer niedrigen Basis steht nach links ein nackter bekränzter Knabe, in der halb erhobenen Rechten einen Stab, in der gesenkten Linken einen Schwamm und ein Alabastron haltend. Gleiches Geräth hängt an der Wand. Vor der Basis ist eine Hacke mit dem Stil in die Erde gesteckt; vor dem Knaben steht nach rechts ein bärtiger bekränzter Mann im Himation, der die Rechte in die Seite stemmt und in der Linken einen Stab hält, mit dem er die Beine des Knaben zu berühren scheint. Umschrift *Λέαγρος* [*καλ*]*ό*⟨*ο*⟩*ς*. Der Sinn der Situation ist jedenfalls der, dass der Knabe beim Paidotriben eine sichere Stellung und feste Haltung lernen soll. Noch stehen die Beine nicht vorschriftsmässig, weswegen sie der Lehrer mit dem Stabe berührt. Interessant ist an der Figur des Mannes die Wiedergabe des von vorn gesehenen rechten Fusses.

[7]) Die Grösse dieser Figur geht weit über das Maass der übrigen hinaus; die Scene ist deshalb von Gerhard im Inventar als 'Ermordung eines Riesen' bezeichnet.

A. Zwei mit Himation bekleidete bekränzte Jünglinge, zwischen denen ein Krater steht, sind, offenbar um den Besitz des letzteren, in Streit gerathen. Der Linke, der über der rechten Schulter eine an einem Stab hängende Oinochoe trägt und mit der Linken einen Becher vorstreckt, taumelt zurück, während der andere zum Schlage ausholt. Ein nackter Jüngling und ein Mädchen im Himation, beide bekränzt, eilen erschreckt von rechts herbei. ΚΑΛΟΣ.

B. Ein mit Himation bekleideter bekränzter Jüngling, der in der Linken einen Stab hält, taumelt weinselig vornüber nach links und bietet einen grossen Skyphos einem bärtigen Manne dar, welcher, in der Rechten einen Stab tragend, über den linken Arm das Himation geschlagen, entsetzt zurückweicht. Rechts von dieser Gruppe spielt ein bekränzter Jüngling im Himation die Doppelflöte und tanzt dazu nach rechts hin, wo ihm ein Mädchen im Chiton mit Ueberschlag voraneilt, sich umsehend, die Linke vorwärts streckend und in der Rechten einen Thyrsos haltend. Beischrift ΙΔΡΟΜΟ^∫.ΚΑΛΟΣ (etwa *Ἐπίδρομος καλός*).

Euphronios.

Den Vasen des Euphronios glaube ich mit ziemlicher Sicherheit eine unbezeichnete hinzufügen zu können, welche auf Tafel 17 abgebildet ist (in $^3/_4$):

Trinkschale aus Camposcala, früher bei Depoletti. App. NN 68. Die Haare sind auf der Zeichnung braun gefärbt; vielleicht weist dies darauf hin, dass die Figuren in ähnlicher Weise wie Euphronios 9 (Klein) auf weissen Grund gemalt sind.

I. Ein jugendlicher Krieger ist nach rechts gestürmt und stösst in die Trompete, die er in der rechten Hand hält[8]). Auf dem Kopfe hat er einen attischen Helm mit niederem Bügel, an den Unterschenkeln Beinschienen, am linken Arm den halbmondförmigen Schild, welcher von innen gesehen wird.

A. Auf einem Polster ist ein bekränzter Jüngling bequem nach links gelagert; er trägt nur ein

[8]) Ein Motiv, das an die Berliner Euxitheosschale (1 Klein) erinnert.

Himation, welches die linke Schulter und den rechten Oberschenkel bedeckt. Den Oberkörper wendet er nach vorn und trinkt aus einem grossen Skyphos, den er mit der rechten Hand zum Munde führt. Das Gesicht ist zuerst vollständig aufgezeichnet, und dann die Linie des oberen Becherrandes über die untere Partie des Gesichtes hinübergezogen. In der linken Hand hält er zwei Flöten, welche dem links ihm zugewandt knieenden Mädchen gehören; die letztere, unbekleidet (ihr Gewand ist hinter dem Jüngling aufgehängt), ist beschäftigt, sich eine Binde um das Haar zu legen. Hinter ihr hängt ihr Flötenfutteral, die *συβήνη*.

B. Wiederum lagert nach links auf einem gestickten Polster ein Jüngling, bekleidet wie der auf A, im Haar eine Binde, deren Enden auf beide Schultern herabfallen; an der Wange ist Bartflaum angedeutet. In der rechten Hand hält er eine Trinkschale zum Kottaboswurf, der Mund ist leicht geöffnet. Links von dem Jüngling ist in derselben Weise ein mit weichem ionischem Chiton (die zierlichen Falten sind, wie die Zeichnung erkennen lässt, durch verdünnten Firniss angedeutet) bekleidetes Mädchen gelagert; die Haare, um die eine Binde gelegt ist, sind in einen Knoten aufgenommen; ihre rechte Brust ist entblösst, am linken Arm trägt sie eine Spange. Mit beiden Händen hält sie die Doppelflöte, auf der sie bläst. Vor ihr hängt ein grösseres und ein kleineres (?) Flötenfutteral, hinter dem Jüngling ein Wandkorb.

Das Ganze ist durchaus im Stile des Euphronios gehalten; fast meint man aus dem Munde des Jünglings das *τὶν τάνδε λατάσσω, Λέαγρε* zu vernehmen. Auch ist eine grosse Aehnlichkeit zwischen dem Kopfe dieses Jünglings und dem des Achilleus der Berliner polychromen Schale 2282 (9 Klein) unverkennbar. Vor allem aber erinnert das ganze Gelage auf beiden Aussenseiten lebhaft an die Petersburger Hetärenvase, speciell der Kopf des trinkenden Jünglings an den der Hetäre Palaisto, wie es denn überhaupt Euphronios liebt, Köpfe in Vorderansicht darzustellen. Er war sich offenbar der eigenthümlichen Wirkung dieser Stellung wohl bewusst, und wir treffen dieselbe daher nicht selten, so bei dem Kerkyon der Theseusschale 7 (Klein), dem Troilos auf 8 (Klein), dem Astyanax der Berliner Iliupersisschale 6 (Klein), besonders häufig aber auf der interessanten Münchener Schale mit *Παναίτιος καλός*, die Klein (Arch. Ztg. 1878 S. 69f.) doch wohl mit Recht demselben Meister beigelegt hat. Auch die Schüler des Euphronios versuchen gelegentlich dieses Motiv zu verwerthen, so Duris auf der Londoner Palästravase 1 (Klein) und auf der gewiss ihm gehörenden Berliner Skironschale 2288; auch Hieron auf der Gothaer Vase *Mon. dell' Inst.* X 37[9]). Welche Wirkung dies Motiv ausübte, beweist die verunglückte Nachahmung desselben durch den ausserhalb dieses Schulzusammenhanges stehenden Hermonax (Arch. Ztg. 1878 Taf. 12). Auch auf der aus dem Kreise des Euphronios hervorgegangenen Schale *Mon. dell' Inst.* III 12 finden wir das gleiche Motiv wieder.

Duris.

Dem Stil des Duris nahe verwandt scheint mir die Vase, welche E. Braun *Mon. dell' Inst.* IV 33 aus englischem Privatbesitz publicirt hat.

Hiéron.

13 (Klein). Auch von der bei Gerhard im *Rapporto Volcente* (*Annali* Bd. III) n. 710 kurz erwähnten Hieronschale Depoletti's aus Camposcala mit bacchischen Darstellungen und '*col nome graffiato nella parte superiore del verniciato piede*' hat sich eine Zeichnung gefunden: App. N 56. Dieselbe giebt aber zu grossen Bedenken gegen die Urheberschaft des Hieron Anlass.

I. Ein nackter bekränzter Satyr mit langem Bart und Locken läuft nach links, indem er den Kopf umwendet und die linke Hand zurückstreckt[10]). Dabei links ΚΑΓΟ·ΠΑLΟ, rechts ΚΑLΟΣ.

[9]) Auf dieser Vase mit Aussenbildern auf weissem Grund und rothfigurigem Innenbild ergänzt Furtwängler (Mitth. d. ath. Inst. 1881 S. 114) sicherlich mit Recht den Künstlernamen zu Hieron, dessen Urheberschaft für das Innenbild nicht zu bezweifeln ist. In den Aussenbildern zeigt er noch nicht ganz seinen individuellen Stil, sondern bleibt mehr in der Schultradition. Im Motiv des trinkenden Mannes in Vorderansicht lehnt er sich an seinen Meister Euphronios an, während die Zeichnung dieses Kopfes an den Skiron seines Schulgenossen Duris gemahnt.

[10]) Dieses Motiv bezeichnet hier wie so oft in der älteren

AB. Jederseits wird eine Mänade durch drei ithyphallische Satyrn, die ihr tanzend und jubilirend nahen, angegriffen. Auf A wehrt sie sich durch eine vorgehaltene Schlange und trägt in der Linken Krotalen; auf B ist sie ohne Attribut. Der links stehende Satyr hat auf A ein Trinkhorn, auf B einen Schlauch; die übrigen sind beidemal ohne Attribut. Alle Satyrn sind nackt und bekränzt, die Mänaden tragen Chiton mit Halbärmeln, Himation und Binde. Jederseits über der Darstellung ·HOΠAIΣKAΛOΣ·

Dass Hieron an diesem Werke keinen Theil hat, wird Jedem, der die Zeichnung sieht, sofort in die Augen springen. Da ist nichts von dem wilden Liebestaumel, der in den bacchischen Gemälden des Hieron lebt (vgl. Wiener Vorlegeblätter A 2 und A 4); wir sehen nur eine der vielen gleichgiltigen Wiederholungen des alten Themas. Auch der Typus der Satyrn ist völlig verschieden von denen des Hieron; vor allem fehlt ihnen die Glatze, welche für die Satyrn des Hieron so charakteristisch ist. Nicht geringere Unterschiede zeigen sich auch in der weiblichen Gewandung; während dieselbe bei Hieron in der Regel in einem über dem bisweilen fast zu stark gebauschten Ueberschlag gegürteten Chiton besteht, der in zahlreichen, sorgfältig gezeichneten Falten herabfällt, begnügt sich hier die Zeichnung mit der Angabe der Hauptfalten in ziemlich schematischer Weise. Aus allem diesem glaube ich schliessen zu dürfen, dass die Vase nicht von Hieron sei. Dagegen finde ich keinen Grund, weder in der Vase noch in der Inschrift eine Fälschung zu sehen[11]). Es mag hier ebenso nicht Zusammengehöriges aneinandergesetzt sein, wie bei der Vase Wiener Vorlegeblätter A 1.

Während so diese Vase vermuthlich aus der Liste der Werke des Hieron zu streichen sein wird, glaube ich eine andere, nicht bezeichnete derselben hinzufügen zu dürfen, und zwar scheinen mir die stilistischen Kennzeichen so sichere, dass ich den Vorwurf der Unvorsichtigkeit dabei nicht befürchten zu müssen glaube.

Trinkschale, ehemals bei Basseggio. App. NN 39; abgebildet auf unserer Tafel 18 und 19, 1 in $^3/_4$.

I. Ein bekränzter Jüngling mit Backenbartflaume steht nach links auf seinen Stab gelehnt; er ist ganz in sein Himation gewickelt und neigt sich zärtlich herab zu einem Knaben, der gleichfalls bekränzt und sittsam in seinen Mantel gewickelt ihm gegenübersteht.

A. Drei Paare von Männern und Knaben; der ἐραστής steht immer links, der ἐρώμενος rechts. Alle bis auf den Knaben rechts (und dieser ist wohl nur durch Versehen der Zeichnung ausgenommen) sind bekränzt. Von den Männern ist derjenige links unbärtig; er hält eine Blume in der linken Hand. Der zweite ist bärtig, seine Brust nackt; er spricht lebhaft mit seinem Liebling und gesticulirt dabei mit den Händen. Der dritte, gleichfalls bärtig, steht ruhig auf seinen Stock gestützt da. Die Knaben sind alle in ihre Mäntel gehüllt und benehmen sich ausserordentlich zurückhaltend.

B. Gleichfalls drei Paare von Männern und Knaben; ἐραστής und ἐρώμενος haben ihre Plätze gewechselt, die Situation ist eine wesentlich andere. Zwei der Knaben haben den Mantel bereits nachlässiger umgeworfen, so dass einzelne nackte Körpertheile gesehen werden; sie halten die ihnen von ihren Liebhabern geschenkten Blumen in der Hand, und der eine scheint nicht abgeneigt, auch nach dem Beutel zu greifen, der ihm dargeboten wird. In der Mittelgruppe dagegen will der Knabe den Kranz, welchen sein Freund trägt, zum Geschenk haben.

Es kann nicht schwer halten, für diese Darstellungen bei Hieron Analogien zu finden; sie bieten sich von allen Seiten. Besonders der Vergleich der Liebesscenen des Hieron mit denen des Duris zeigt deutlich, wem unser Vasenbild gehört. Der Typus der lockigen Knaben ist am ähnlichsten dem Innenbild der Berliner Trinkschale mit dem Paris-

Vasenmalerei nur die Eile des Laufes und den Ausgangspunkt desselben.

[11]) Dass die Inschrift (HIEPONEΠOIEΣEN) bei dem sonst am Henkel zeichnenden Hieron am Fuss steht, ist nicht mehr zu beanstanden, seit sich auch auf der Akropolis zu Athen ein Vasenfuss mit seinem Namen gefunden hat (Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1885 S. 56).

urtheil (14 Klein), die Knaben mit kurzem Haar sind häufiger; der Typus der bärtigen Männer ist hier durchaus der Hieron eigenthümliche.

Polygnotos.

2 (Klein). Stamnos in Brüssel. Ehemals bei Campanari. App. N 169, 223.

A. Kaineus (KΛINEVϟ), halb nach rechts gewandt, ragt mit dem Oberkörper aus der Erde; er trägt Panzer und Schurz, attischen Helm mit Backenklappen, in der Linken den Schild (von innen gesehen), in der Rechten das Schwert. Er blickt empor zu einem von rechts ansprengenden Kentauren, der sich auf den Hinterbeinen bäumt und mit einem Baumast nach ihm stösst. Ihm entsprechend sprengt von links ein zweiter Kentaur heran, über dem vorgestreckten linken Arm ein Pantherfell, mit der Rechten einen Felsblock schwingend. ΓΟLVΛΝΟΤΟϟ || ΕΛRΛ ΙΙ ΕΝ.

B. Langbekleidete Mänade mit Thyrsos ruhig stehend zwischen zwei nackten Satyrn, deren linker eine Kanne trägt, während der Rechte ein Trinkhorn hält.

Die Durchzeichnung ist namentlich an den Köpfen offenbar stilistisch ungenau und manierirt, war daher zur Publication nicht geeignet. Doch mochte der Stil des jedenfalls schon der freieren Manier angehörigen Polygnotos (vgl. die Londoner Vase Gerhard, Auserl. Vasenb. 243) zur Modernisirung gewissermaassen herausfordern. —

Im Anschluss an diese Vase des Polygnot sei mir gestattet, noch kurz von der Zeichnung einer anderen Kaineusvase (App. N 168, 262) Nachricht zu geben, welche aus Vitorchiano stammt und von Gerhard bei Depoletti gesehen wurde. Die Köpfe der Kentauren sind auch hier wieder stillos wiedergegeben; sie waren offenbar wie die bejahrter bärtiger Satyrn mit Glatze und Spitzohren aufgefasst.

A. Kaineus, von vorn gesehen, ragt mit dem Oberkörper aus der Erde. Er hat unten ausgefransten Bart und Einzellocken, trägt korinthischen Helm, Panzer mit Lederstreifen und Achselklappen (auf deren sichtbarer rechter eine Rosette), und hält in der Linken einen mächtigen Schild (Zeichen: nach links sprengender Kentaur mit Baumstamm); mit der Rechten stösst er einem von links auf ihn zusprengenden Kentauren, zu dem er sich auch hinwendet, das Schwert in den Bauch. Dieser bäumt sich mit den Vorderbeinen auf Kaineus zu und hält über seinem Kopfe mit beiden Händen einen Felsblock erhoben, den er auf seinen Gegner schleudern will; um die Schultern hat er ein Pantherfell geworfen. Ebenfalls von links sprengt ein zweiter Kentaur herbei, der einen Baumast schwingt. Rechts von Kaineus ist noch ein Kentaur zu erblicken, in sehr kühner Verkürzung von hinten gesehen und ebenfalls einen Baumast schwingend. Ein fast identisches Beispiel dieser Verkürzung, die mir wegen ihrer Kühnheit zuerst verdächtig vorkam, findet sich abgebildet in dem *Annali dell' Inst.* 1860 *Tav. d'agg.* A (Prachtamphora aus Ruvo in Neapel 2350).

B. Mänade in Chiton und Himation, in der Linken einen Schlüssel (?) haltend, steht zwischen zwei nackten Satyrn, von denen der links befindliche im linken Arm einen Thyrsos hält.

Die Abhängigkeit der Darstellung beider Seiten von dem Stamnos des Polygnot ist unverkennbar.

Berlin. Konrad Wernicke.

DER TRITON VON TANAGRA.

In der Wiener Numismatischen Zeitschrift IX 1877 S. 32 hat Imhoof-Blumer eine unter Marc Aurel in Tanagra geschlagene Münze veröffentlicht, die ein besonderes Interesse beansprucht. Dargestellt ist unter einem von Atlanten gestützten Baldachin der jugendliche Dionysos, zu dessen Füssen ein Triton am Boden liegt. Zur Erklärung des Münzbildes verwies Imhoof auf Pausanias IX 20, 4 und erkannte in dem Dionysos demgemäss das Werk des Kalamis. Bei der immer noch nicht aufgehellten, quälenden Dunkelheit, die einen in der litterarischen Ueberlieferung so vielfach genannten und scheinbar so deutlich charakterisirten Künstler umgiebt, verdiente diese Beobachtung die vollste Aufmerksamkeit der Archäologen, welcher E. Curtius noch durch eine erneute Besprechung und bessere Abbildung (Arch. Ztg. 1883 S. 255) zu Hülfe kam. Doch ist jenes Exemplar der Münze nicht besonders gut erhalten, und da in Folge davon, wie mich ein vom Besitzer bereitwilligst zur Verfügung gestellter Abdruck lehrt, auch die neue Abbildung nicht ganz genau ist, so erscheint die Mittheilung zweier besser erhaltener Exemplare nicht überflüssig.



LONDON.



BERLIN.

Die erste der hier abgebildeten Münzen befindet sich im Brittischen Museum, ist im Katalog desselben *Central Greece* S. 66, 60 besprochen und Taf. 10, 15 abgebildet. Sie ist unter Antoninus Pius geschlagen; ihr Revers entspricht dem Imhoof'schen Exemplare vollkommen, doch lehrt sie uns, dass die Atlanten nicht, wie die früheren Abbildungen zeigten, Kränze in den Händen erheben, sondern vielmehr das Dach des Baldachins stützen, wie es ja auch angemessener ist, und dass die Linie, welche jenen täuschenden Schein hervorrief, vielmehr der Rand eines halbkreisförmigen, über dem Haupt des Gottes gewölbten Bogens ist. Ferner sehen wir, dass Dionysos Stiefel trägt, und, wie wir aus den Faltenspuren an der rechten Hüfte schliessen dürfen, eine auf der linken Schulter geheftete Nebris. Eine Chlamys wäre für Dionysos kaum passend. Ob der Gott einen Chiton trägt, vermögen wir weder auf dieser noch auf der zweiten Münze mit völliger Sicherheit zu erkennen, doch würden die Umrisse einer fast ganz nackten Figur wohl etwas anders erscheinen.

Die zweite der abgebildeten Münzen befindet sich in Berlin. Sie bietet auf der Vorderseite den Kopf des Marc Aurel mit Resten derselben Umschrift wie das Imhoof'sche Exemplar; der Revers stimmt in allem Wesentlichen mit den besprochenen Münzen überein, nur erscheint neben dem linken Arm des Dionysos noch ein herabhängendes Stück Tuch oder Band. Man ist zuerst versucht, dies für einen Mantelzipfel zu halten, und für die Statue eine Gewandanordnung vorauszusetzen, wie wir sie etwa beim Augustus von Prima Porta finden; da aber der Arm, dessen Hand unten am Thyrsos sichtbar ist, offenbar ebenso gekrümmt war wie auf dem Londoner Exemplar, und das Stück Gewand sich bis weit über den Ellenbogen hinauf verfolgen lässt, von wo es gerade herabhängt, so ist diese Annahme unmöglich. Der Stempelschneider hat wohl ein besonderes kleines, um den Arm geschlungenes Gewandstück, wahrscheinlich einen Zipfel der Nebris, gemeint.

Aber obwohl jener moderne Wurf des Mantels, der eine Beziehung des Werkes auf Kalamis ohne weiteres unmöglich machen würde, nicht vorhanden ist, bleibt doch eine grosse Schwierigkeit. Den Baldachin mit den Atlanten hat schon Curtius für jünger erklärt als Kalamis, aber kann diese Statue auf ihn zurückgehen? Es scheint vielleicht kühn, an einer zunächst so einleuchtenden Zurückführung zu zweifeln, zumal wir ja eben ein sicheres Bild von der künstlerischen Eigenart des Kalamis noch nicht gewonnen haben, aber das wenige was wir wissen, zwingt dazu. Kalamis gehört der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts an (Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 125. Overbeck, Plastik³ I S. 217), dahin weisen die wenigen festen Daten ebenso wie die bei Cicero (Brutus 18, 70) und Quintilian (XII 10, 7) erhaltenen Kunsturtheile[1]). Nach

[1]) Aus der Notiz des Dionys von Halikarnass (*Περὶ Ἰσοκράτους* 3 S. 541 Reiske) lässt sich kein Zeitansatz, weder für Kalamis noch für Kallimachos gewinnen, weil hier nicht die geschicht-

diesen müssen wir ihn uns sogar noch archaischer denken als Myron, und dazu stimmt die Nachahmung des Hermes Kriophoros auf den Münzen von Tanagra (Wiener Numismatische Zeitschrift IX S. 29), obschon wir von dem unbehölfen steifen Eindruck, den das Figürchen macht, ein gutes Theil abziehn, und bedenken müssen, dass etwa der Apollo aus dem Theater von Athen[2]) in ähnlicher Verkleinerung kaum anders erscheinen würde. In dem Dionysos der Münzen haben wir aber offenbar eine Gestalt in der charakteristischen Stellung vor uns, welche erst Phidias ausgebildet und zum Gemeingut der griechischen Kunst gemacht hat; vgl. Winter, Die jüngeren attischen Vasen und ihr Verhältniss zur grossen Kunst S. 10. Kalamis konnte so noch nicht arbeiten. Wenn Triton und Dionysos ein einheitliches Werk wären, wie dies Imhoof anzunehmen scheint, oder auch, wenn es zwei nicht durch die Handlung, sondern nur durch die Aufstellung vereinigte, ursprünglich selbständige Kunstwerke wären, wie Curtius glaubt, immer würden wir vor einem unlösbaren Widerspruch unserer Ueberlieferung stehen. Das ist aber nicht der Fall.

Pausanias (IX 20, 4) schreibt: 'Im Tempel des Dionysos ist auch das Bild sehenswürdig, das von parischem Marmor und ein Werk des Kalamis ist, wunderbarer ist aber der Triton'. Eine enge Zusammengehörigkeit ist nicht ausgesprochen, im Gegentheil ist der Triton dem Dionysos als besonders wunderbar gegenüber gestellt. Darauf theilt Pausanias die beiden Sagen mit, durch welche die Tanagräer die Anwesenheit des Triton und den Umstand, dass ihm der Kopf fehlte, zu erklären versuchten, fügt die überraschende Notiz hinzu, dass er noch einen anderen Triton unter den Sehenswürdigkeiten zu Rom bemerkt habe, der aber kleiner gewesen sei als der zu Tanagra, und giebt uns eine naturgeschichtliche Beschreibung der Tritonen nach Haar, Schuppen, Kiemen u. s. w. Alles das ist bei einem Kunstwerk unverständlich, und der Verdacht, es sei ein Naturwunder gewesen, das die Neugier des Pausanias in so hohem Grade erregte, wird weiter dadurch bestätigt, dass er aus Anlass dieses Triton uns nun eine ganze Liste merkwürdiger Thiere vorführt, vom Nashorn bis auf den Martichoras des Aufschneiders Ktesias, um uns zum Schluss eine naturphilosophische Betrachtung über den Einfluss des Klimas auf Mensch und Thier und einen geflügelten Skorpion mit in den Kauf zu geben[3]). Naturwunder, wirkliche und vermeintliche, hat das Alterthum ebenso gern in den Tempeln aufgehoben wie das Mittelalter in seinen Kirchen; vgl. Friedländer, Sittengeschichte [5] II S. 156. Unser Triton war, wie es scheint, ein sehr berühmtes Stück, und nicht nur Pausanias hat Interesse an ihm genommen. Bei Aelian (*Περὶ ζῴων* XIII 21) finden wir folgendes: 'Demostratos in den *Λόγοι ἁλιευτικοὶ* sagt, dass er in Tanagra einen einbalsamirten Triton (*τάριχον Τρίτωνα*) gesehen habe. Im Uebrigen, sagt derselbe, war er denen in der Plastik und Malerei ähnlich, der Kopf aber war in Folge der langen Zeit zerstört und nicht mehr deutlich zu erkennen; bei meiner Berührung fielen feste und sehr harte Schuppen ab'. Die weitere Geschichte, wie einer der Collegen des Demostratos eine Probe von der Haut des Tritons verbrannte, um zu erkennen, ob es ein Geschöpf der See oder des Landes sei, und kurze Zeit darauf ertrank, und wie die Tanagräer das als Strafe für diesen Frevel ansahen, bietet weiter kein Interesse. Ueber eine dritte Stelle vermögen wir leider nicht zur Klarheit gelangen. Bei Athenaeus XII S. 551 A lesen wir zum Schluss des Kataloges der unnatürlich Wohlbeleibten, es sei doch besser arm zu sein und mager *ἢ ὑπερπλουτοῦντα τῷ Ταναγραίῳ κήτει ἐοικέναι καθάπερ οἱ προειρημένοι ἄνδρες*. Es liegt nahe, in diesem *κῆτος* eben unseren Triton, und in dieser sprichwörtlichen Redensart einen weiteren Beweis von der Popularität des Meerwunders zu sehen, jedoch hat Meineke (*Philologicarum exercitationum in Athenaei Deipnosophistas specimen II* S. 25 und danach in seiner Ausgabe IV S. 253) die Richtigkeit der Lesart bezweifelt, unter Hinweis auf die leider corrupte Glosse des Hesych *Ταναγραίων φυὴν κήτει ὁμοιότητα. Ἔφορος λέγει εἶναί τινα ἐν Τανάγρᾳ παχύτατον ὃς ἐλέγετο Κητεὺς*. Er schreibt deshalb auch bei Athenaeus *Κητεῖ*, und versteht beide Stellen von einem ungewöhnlich dicken Menschen, der den Namen oder

liche Stellung des Isokrates und Lysias in Parallele zu Phidias, Polyklet und Kalamis, Kallimachos gesetzt wird, sondern der Gegensatz einer grossartigen Kunst gegenüber der *λεπτότης* und *χάρις* zur Erläuterung ihres verschiedenen Charakters verwendet ist. Vgl. Benndorf, Ueber das Cultusbild der Athena Nike S. 40.

[2]) Vgl. Conze, Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik S. 19.

[3]) Es ist auffällig, dass Pausanias hier wie V 12, 1 das Nashorn als *ταῦρος Αἰθιοπικὸς* bezeichnet, worunter andere Schriftsteller ein fabelhaftes Ungeheuer verstehen, vgl. Aelian's Thiergeschichte XVII 45 mit der Anmerkung von Jacobs; für die übrigen genannten Thiere vgl. dort II 38. IV 21. VI 20. VII 3. XVI 41. 42.

wahrscheinlicher den Spitznamen Keteus geführt habe. Die Schwierigkeit, dass wir auf diese Weise in Tanagra ein berühmtes *κῆτος* und einen sprichwörtlichen *Κητεὺς* haben, liegt auf der Hand, und wenn ich auch glauben möchte, dass ein Zusammenhang dazwischen besteht, so sehe ich doch keine Möglichkeit in einfacher und sicherer Weise die Ueberlieferungen zu vereinigen[4]).

Jedenfalls ist der Triton von Tanagra aus der Liste der Kunstwerke zu streichen, und wenn er auf der Münze zu Füssen des Götterbildes erscheint, so kann er diese Stelle nur dem Stempelschneider verdanken, der ihm auch wohl die lebhafte Bewegung und den Kopf wieder verlieh; eine einfache Abbildung der Mumie würde auf der Münze undeutlich geworden sein, und es kam ja nur darauf an, das Meerwunder, auf dessen Besitz Tanagra stolz sein durfte, in möglichst deutlicher und überraschender Gestalt vor Augen zu führen. Ist aber auf diese Weise jeder engere Zusammenhang zwischen dem Triton und dem Dionysos des Kalamis gelöst, so ist uns wohl die Sicherheit gegeben, dass der Dionysos der Münze auf ein Werk in dem von Pausanias erwähnten Tempel zurückgeht, aber nicht mehr. Man kann es wahrscheinlich finden, dass dies das Hauptbild des Tempels sei, obschon Pausanias eben dies eigentliche Cultbild dem Kalamis zuzuschreiben scheint, da er es kurz als *τὸ ἄγαλμα* bezeichnet. Vielleicht liegt hier wieder einer jener Fälle vor, in denen Pausanias uns Nachrichten bietet, die nur für eine weit vor ihm selbst liegende Periode Richtigkeit hatten, vielleicht lässt sich die Schwierigkeit auf anderem Wege heben: keinesfalls kann sie gegen die vorgetragene Auffassung des Münzbildes in's Feld geführt werden.

Bonn, im Oktober 1885.

Paul Wolters.

[4]) Man könnte vermuthen, *Κητεὺς* sei auch in Tanagra mythischer, vielleicht in der Gestalt eines *κῆτος* gedachter Ahnherr gewesen, der dann später an Würde so sehr eingebüsst haben müsste, dass man seinen angeblichen Leichnam als Curiosität zeigte. Allerdings galt es den Tanagräern auch dann noch als *ἀσέβημα*, was der neugierige Genosse des Demostratos that. Zu *Κητεὺς* vgl. Wilamowitz, Homerische Untersuchungen S. 152,12. Sallet's Zeitschrift für Numismatik XIII S. 73.

DIOSKUREN AUS SÜDITALIEN.



Das hier nach einer Eichler'schen Zeichnung in ³/₄ der natürlichen Grösse (Höhe 0,11 m., Breite 0,07 m.) in Zinkdruck mitgetheilte kleine Monument aus gebranntem Thon wurde der Seltenheit der Darstellung wegen im römischen Kunsthandel erworben und stammt nach einer zuverlässigen Mittheilung aus dem Tarentinerlande, aus der Gegend von Bari. Das Material hat eine röthliche Farbe. Auf der durch die Reinigung stark angegriffenen Oberfläche treten rothe Farbspuren an verschiedenen Stellen deutlich zu Tage. Die Rückseite ist ausser der oberen Partie um Kopf und Hals ganz roh behandelt und zeigt in der Mitte ein grosses rundliches Brennloch.

Wir erkennen zwei nackte, dicht neben einander sitzende Jünglingsgestalten, mit lang herabwallendem Haar, die Köpfe mit Spitzmützen bedeckt, von denen die eine rechts vom Beschauer zur Hälfte abgebrochen ist. Sie legen sich wechselseitig die inneren Arme um die Schultern, die äusseren Arme fassen nach dem Rücken der beiden Thiergestalten, welche von rechts und links zu ihnen aufspringen. Letztere sind durch den breiten Kopf, die Schnauze, die stark hervortretenden Hüftknochen, den schlanken Leib deutlich als katzenartige Raubthiere, Löwen oder Panther, charakterisirt. Sie legen den Kopf und die beiden deutlich ausgeprägten Vordertatzen auf die äusseren Oberschenkel der Jünglinge; auf der linken Seite ist deutlich die rechte Hand des Jünglings zu erkennen, welche das Thier unter dem Kopf fasst. An dem rechten Unterschenkel des Sitzenden ringelt sich der Schweif des aufspringenden Löwen aufwärts: auf der schlechter erhaltenen rechten Seite der Gruppe sind die Details nicht mehr so genau zu erkennen. Auch die Oberfläche der Gesichter der Jünglinge ist stark angegriffen und verwaschen: die Arbeit des Ganzen roh und unsorgfältig.

Trotzdem uns keine ganz analogen Darstellungen erhalten sind[1]), so kann doch über die Bedeutung dieser interessanten Gruppe kein Zweifel obwalten. Wir haben fraglos das spartanische Brüderpaar der Tyndariden in derselben zu erkennen, dessen Cult, wie die unteritalischen Münzen beweisen, mit den lakonischen Colonisten im achten und siebenten Jahrhundert vor Christus nach Grossgriechenland herüberkam und dort stets in hoher Ehre stand: man vergleiche u. a. die Goldmünze bei Lenormant *Gazette archéolog.* VII p. 164. Am nächsten kommt noch unserer Darstellung die Terracotta aus Kyzikos, publicirt und auf Dioskuren gedeutet von Gerhard Archäol. Zeitg. 1865

[1]) Vgl. die Sitzbilder der römischen Penaten Dionys I 68 und die Münzen der gens Caesia.

Taf. 199 p. 66[2]). Das Neue und Interessante indessen, was unsere Gruppe bietet, ist das merkwürdige Beiwerk der aufspringenden katzenartigen Thierfiguren zu beiden Seiten. Es sind dieselben keineswegs etwa rein ornamental aufzufassen, wie die mannigfachen Thiergestalten, Löwen, Sphinxe und Greife, welche als Stütze der Armlehnen von Sesseln und Stühlen dienen: weit eher machen dieselben den Eindruck von Attributen, wie die Löwen der Kybele oder der asiatischen Artemis, welche in gleicher Weise den Göttinnen zur Seite stehen. Die Jünglinge packen vertraulich mit der Hand den Rücken der anspringenden Thiere, welche ihrerseits Kopf und beide Vordertatzen ganz zahm auf die Oberschenkel ihrer Herrn auflegen.

Von den Löwen oder Panthern als den heiligen Thieren der Dioskuren ist weder aus der Sage noch aus dem Cult derselben irgend eine Andeutung erhalten. Die heiligen Thiere der *θεοὶ λευκόπωλοι* sind die Lichtrosse: in der Heldensage dagegen ist der sterbliche Kastor allein der Rossetummler[3]), wie auf der Vase des Exekias im Museo Gregoriano (*Monum.* II Tav. XXII), wo dem Polydeukes ein zu ihm aufspringender Hund beigegeben ist. Das Schema der zu beiden Seiten aufspringenden Raubthiere scheint uns vielmehr in die Heimath jener Artemis- und Kybele-Idole, nach Kleinasien zu verweisen.

Dies unscheinbare Monument zeigt klar die Macht einer durch ein bedeutenderes Denkmal der bildenden Kunst angeregten rein bildlichen Tradition. Die Schaaren spartanischer Auswanderer, welche im achten und siebenten Jahrhundert im Westen eine neue Heimath suchten, und unter denen besonders Perioeken aus Amyklae und Therapnae genannt werden, brachten fraglos auch ihre Götterbilder mit in ihre neuzugründenden Wohnsitze und unterhielten stets einen regen Verkehr mit der Mutterstadt am Taygetos, besonders einen Verkehr religiöser Art[4]). Es ist höchst wahrscheinlich, dass die archaische Bronze aus Grumentum *Mon.* V Tav. L, welche einen gerüsteten Krieger mit Helm und Lanze, hinter ihm einen Jüngling ohne Waffen, beide in vollem, langen Haarschmuck auf demselben Pferde sitzend, darstellt, angeregt ist durch ein Vorbild auf dem amyklaeischen Thron, wo dargestellt war *Μεγαπένθην δὲ τὸν Μενελάου καὶ Νικόστρατον ἵππος εἷς φέρων.* (Paus. III 18, 3[5]). Die Darstellungen der Dioskuren auf italischen Münzen, römischen wie griechischen, zeigen die Götter meist auf ihren Pferden sitzend und stets einander assimilirt. Dieser Assimilationsprocess muss sich frühzeitig unter dem Einfluss des Cultus und der bildlichen Darstellungen von neuem vollzogen haben, nachdem die Sage die *θεοὶ λευκόπωλοι* geschieden und einen sterblichen Rossetummler Kastor und einen unsterblichen Faustkämpfer Polydeukes ausgebildet. Auf dem Kypseloskasten war der eine bärtig, der andere unbärtig dargestellt nach Paus. V 19, 2[6]): noch Plutarch (Ti. Gracch. 2) weiss in den Darstellungen der Tyndareossöhne den *πυκτικός* von dem *δρομικός* zu unterscheiden, und die Exekiasvase giebt nur dem einen das Pferd, das mythologisch beiden gehört. Aber daneben besteht die Vorstellung von den beiden rossetummelnden Zwillingsgöttern, welche einander vollständig gleichen, weiter fort, in Italien vorzüglich, wo auch der *πὺξ ἀγαθὸς Πολυδεύκης* wieder seinem Bruder assimilirt wird und in Rom beide als Castores *ἱπποδάμοι* verehrt werden.

Die beiden aufspringenden Thiergestalten werden schwerlich einer blossen Laune des Verfertigers dieses rohen Monuments zuzuschreiben sein: wir werden nicht fehl gehen, wenn wir in der Heimath, in der Eurotasebene das Vorbild oder die Anregung zu einer derartigen Darstellung suchen. Pausanias berichtet (III 18, 8) bei der Beschreibung des amyklaeischen Thrones: *τοῦ θρόνου δὲ πρὸς τοῖς ἄνω πέρασιν ἐφ᾽ ἵππων ἑκατέρωθέν εἰσιν οἱ Τυνδάρεω παῖδες· καὶ σφίγγες τέ εἰσιν ὑπὸ τοῖς ἵπποις καὶ θηρία ἄνω θέοντα, τῷ μὲν πάρδαλις, κατὰ δὲ τὸν Πολυδεύκην λέαινα.* Die beiden 'aufwärts springenden' Raubthiere hatten natürlich mythologisch so wenig mit den Dioskuren zu thun, wie die Sphinxe: sie waren rein ornamental. Der kleinasiatische Künstler des amyklaeischen Thrones hatte den ganzen decorativen Apparat seiner Heimath mit nach Lakonien herübergebracht. Die

[2]) Ueber dieses und ähnliche Monumente aus Boeotien und Olympia vgl. Mittheil. des athen. Instit. 1885 S. 81 ff.

[3]) Ebenso auf dem Spiegel bei Gerhard, Etr. Spieg. III 2, Taf. CCLIV A 1.

[4]) Müller, Dorier[2] I S. 127 f.

[5]) Die Stelle verglich schon Brunn, s. *Bulletino* 1851 p. 32.

[6]) F. Lenormant hat *Gazette archéol.* VII p. 165 zwei Tarentiner Terracottenköpfe bekannt gemacht, beide mit dem Pileus bedeckt, der eine bärtig, der andere unbärtig: mit dem letzteren vgl. den als Dioskur gedeuteten Kopf von Tyndaris bei Kekulé „Die Terracotten von Sicilien" S. 40. Zu seiner Deutung auf Dioskuren hätte die Stelle des Pausanias verwerthet werden können; doch ist diese Deutung äusserst zweifelhaft. Vgl. Dümmler *Annali* 1883 p. 196.

beiden Tyndariden waren selbstverständlich Gegenstücke und plastisch dargestellt. Zu ihnen sprangen auf den Aussenseiten wappenartig von rechts und links die katzenartigen Bestien auf, welche Pausanias als Panther und Löwen bezeichnet. Unrichtig hat man die beiden Thiere sich den Heroen feindlich gegenüber gedacht. Bathykles hatte offenbar das Schema der zu beiden Seiten der asiatischen Artemis aufspringenden Raubthiere[7]) auf die Dioskuren übertragen, aber doch schwerlich eine Löwenjagd darstellen wollen. Auf den Armen der uns erhaltenen Nachbildungen der ephesischen Artemis sehen wir ein zu der Göttin aufwärts springendes Löwen- und Pantherpaar: so auf den Armen der Artemis Ephesia des Museo Pio Clementino (Visconti I Tav. 32), besonders des Museo Torlonia no. 483 und öfters (Stephani *Compte rendu* 1868 p. 24. Menetreius *Symbolica Dianae Ephesiae statua* p. 9. 10. 58. 60): die Artemisbilder der Heimathstadt des Bathykles waren aber der ephesischen gleichgebildet. (Preller Griech. Mythol. [3]I p. 253). Auch sonst wechseln auf ornamentalen Thierstreifen Löwen und Panther mit einander ab (*Monum.* IX Tav. 25, 3). Der Sphinxe unter den Pferden waren vielleicht mehrere: wir sehen dieselbe Art der Decoration an der oben angeführten archaischen Bronze von Grumentum, wo unter dem Pferde mehrere in kleineren Verhältnissen gearbeitete Löwen- und Pantherpaare (?) angebracht sind. Es ist nach dieser Analogie dies wahrscheinlicher, als dass die Pferde je eine Sphinx unter sich hatten, welche als Stütze diente: einerseits sehen wir zwar oft die Sphinx als Stütze und Fuss von Geräthschaften benutzt und andererseits werden gerade Stützen von Pferden zu einem Steuerruder oder einer Herme u. dergl. verarbeitet, wie an den bekannten Reiterstatuen des Museo Nazionale in Neapel; doch hatten die Rosse der Dioskuren auf dem amyklaeischen Thron, welche wir uns steif und ruhig ausschreitend denken müssen wie das Bronzepferd von Grumentum, schwerlich eine Stütze nöthig.

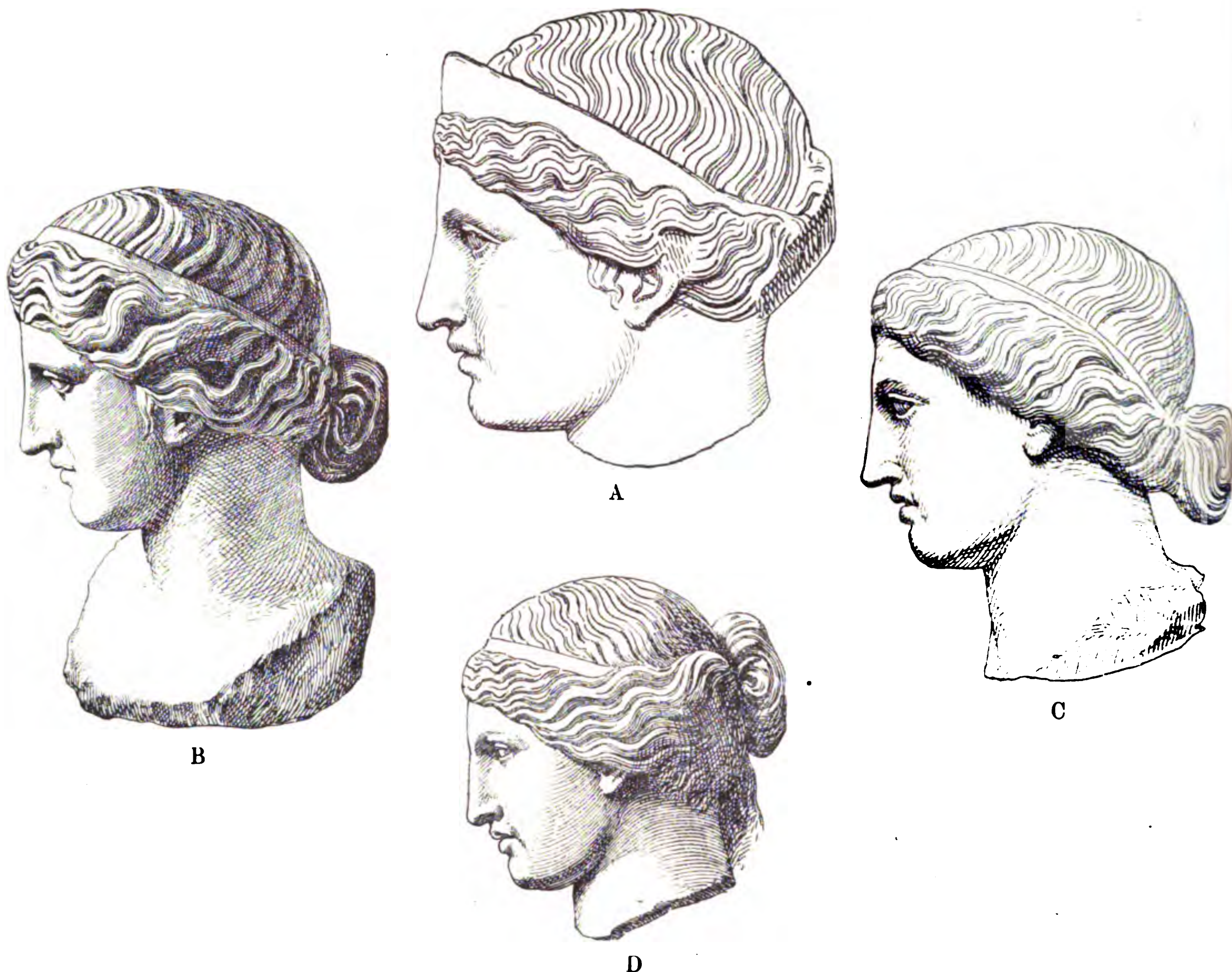
Auch bei den Dioskuren auf dem amyklaeischen Thron bemerken wir links und rechts aufspringende katzenartige Raubthiere, wie auf unserer Terracotta. Es wird dies schwerlich Zufall sein. Ein Kunstwerk wie der Thron des Bathykles musste bei dem Ansehen, den der Cultus des Apollo und der Dioskuren von Amyklae bei allen Dorern, auch in den Colonien genoss[8]), ungemein anregend wirken und unser unscheinbares Monument zeigt, wenn nicht alles trügt, einen Anklang an jene Darstellung. Dass wir in der Tarentiner Terracotta keine reitenden Dioskuren vor uns haben, sondern die Jünglinge nebeneinander sitzen, ist für diese Auffassung ebenso unwesentlich, wie der Umstand dass hier die beiden anspringenden Bestien einander ganz gleich sind und beide Löwen zu sein scheinen. Ein Künstler entlehnt ein Motiv von einem Vorgänger selten ganz unverändert. Während indessen die anspringenden Raubthiere der Dioskurengruppe auf dem amyklaeischen Thron rein ornamental und schematisch erscheinen, unterscheiden sich die beiden Löwen zur Seite der Terracottagruppe bezüglich ihres Verhältnisses zu den Göttern in nichts von den attributiven Löwen der Kybele, dem Panther des Dionysos, der Hindin der Artemis, dem Esel der Vesta. Sie sehen aus wie die Attribute der Tyndariden. Wir sehen unter dem Einfluss der bildenden Kunst sich hier eine Umwandlung in historischer Zeit vollziehen, welche für die Anfänge der griechischen Mythologie E. Curtius in der Abhandlung 'Wappenstil und Wappengebrauch im Alterthum' (Abhandl. der Berl. Akad. der Wissensch. 1874) S. 117 vorausgesetzt hat.

Rom. FRIEDRICH MARX.

[7]) Vgl. die Zusammenstellung bei Gerhard Archäol. Zeitg. 1854 Taf. LXI ff. — Von den Reconstructionen des amyklaeischen Throns fasst die eine (Archäologische Zeitung 1854 Taf. 70) die Worte *θηρία ἄνω θέοντα* richtiger auf; auf der anderen (ebenda 1852 Taf. 43) springen die Bestien den Dioskuren entgegen, wie zum Angriff. Die Anmerkung Milchhöfers, Mittheilungen d. Athen. Instituts 1879 S. 62 erledigt sich nach der Betrachtung der Bronze von Grumentum und der obigen Auseinandersetzung.

[8]) Die Dioskuren heissen *Ἀμυκλαῖοι βασιλεῖς*, *Ἀμυκλαῖοι θεοί* Theokrit. XXII 122. App. Anthol. Palat. 219.

DIE „HERA VON GIRGENTI“
UND DREI ANDERE KÖPFE.



Eine neue Besichtigung des Originales der sog. Hera von Girgenti in London giebt mir Anlass zu diesen Bemerkungen.

Ich schicke voraus, wie es mir persönlich mit diesem Kopfe gegangen ist. Bevor ich das Original kannte, versuchte ich es oft vergebens den Kopf zu verstehen, liess ihn aber immer bald wieder fallen, da ich nichts mit ihm zu machen und ihn nirgends einzureihen wusste. Ich schalt meine eigene Thorheit, denn an der mir überlieferten kunsthistorischen Bedeutung des Kopfes wagte ich nicht zu zweifeln. Später als ich, 1881, zuerst das Original selbst zu sehen bekam, entschied ich mich dafür, dass es eine geringe und relativ späte römische Arbeit sei, die verschiedene Elemente in missverstandener Weise vermenge. Ich wurde dann an diese Hera wieder erinnert, als ich 1884 bei der Auction Castellani in Rom einem hochgepriesenen Kopfe gegenüberstand, den ich selbst schon 1877 bei Castellani pflichtschuldigst bewundert, aber nicht verstanden hatte. Diesmal war mir sofort klar, dass der Kopf eine Fälschung sei. Als ich nun vor Kurzem die „Hera von Girgenti“ in London wiedersah, erkannte ich zu meiner eigenen

Ueberraschung, dass auch sie nur eine Fälschung ist.

Ich kann dies freilich nicht dadurch beweisen, dass ich etwa den Verfertiger und ein Geständniss desselben vorführen könnte. Ein solcher Beweis wird ja auch nur vom Laien verlangt werden; der Fachmann weiss, dass in diesen Dingen nur die dem Werke selbst entnommenen Gründe die entscheidenden sind. Ist es doch schon vorgekommen, dass geständige Fälscher auch ächte Antiken als ihre Werke in Anspruch nahmen und dadurch verdächtigten. In unserem Falle indess glaube ich, dass es sorgfältigen Nachforschungen gelingen müsste, den Verfertiger der „Hera von Girgenti“ nachzuweisen; aber ich bin im Augenblicke ausser Stande sie anzustellen und gestehe auch sehr wenig Interesse daran zu haben, wie der Mann heisst oder hiess, von dem die vier Köpfe herrühren, die ich oben in Skizzen habe zusammenstellen lassen.

Denn dass der Castellani'sche Kopf (B) und die Hera (A) von einem und demselben Künstler verfertigt sind, war mir durch die völlige Uebereinstimmung von Stil und Arbeit sofort deutlich geworden. An die beiden anderen Köpfe aber erinnerte mich Herr Dr. Puchstein, als ich ihm meine Ansicht über die ersteren mittheilte. Und eine genaue Vergleichung ergab uns, dass der in Berlin im Original befindliche und hier bereits als Fälschung erkannte Kopf C und der kleine Aphroditekopf des Herrn von Warsberg (D) in der That aus derselben Fälscherwerkstatt stammen müssen wie jene.

Das Uebereinstimmende der vier Köpfe tritt selbst in den hier gegebenen Skizzen hervor. Ich habe die Seitenansicht für dieselben gewählt, weil sie eine Hauptsache deutlich macht, die völlig unantike Führung des Profiles. Wir besitzen zwar in der statuarischen Sculptur bekanntlich nur wenige antike griechische Nasen — unsere Köpfe würden, wenn sie antik wären, einen wunderbaren Zufall darstellen, der gerade an diesen vier so ähnlichen Stücken die Nasen völlig verschont hätte —, aber Reliefs und Vasen und namentlich die Münzen geben uns reichen Ersatz und lehren uns die Entwicklung der griechischen Profilbildung vollständig kennen. Ich habe eine der hier angewandten entsprechende an ächten Werken niemals bemerkt. Das Eigenthümliche und Unantike derselben besteht hauptsächlich in der zu lang herabhängenden Nasenspitze und dann in dem zurückweichenden kraftlosen Kinn. Gemeinsam ist den vier Köpfen ferner eine gewisse Manier der Haarbehandlung; die Art der Scheitelung über der Stirn und die Bildung der Haare des Oberkopfes ist an allen fast ganz gleich. Für die Haarschleife im Nacken hatte der Künstler eine Vorliebe, aber er hat sie in keinem Falle richtig anzubringen gewusst. Eine Vorliebe hatte er ferner für den strengeren Stil, von dessen Elementen er den Köpfen A—C etwas gab. Gemeinsam ist ihnen allen endlich auch eine leichte Neigung und Wendung.

Betrachten wir nun die einzelnen noch etwas näher.

A. Die „Hera von Girgenti“ im British Museum. Sie tauchte Ende der 60er Jahre in Neapel auf und kam bald in Besitz von Al. Castellani [1]), auf den jedoch keinerlei Verdacht fällt, als ob er um die Fälschung gewusst oder gar sie veranlasst habe. Der Kopf besteht aus italischem Marmor nicht sehr guter Qualität und etwas bläulichgrauer Farbe. Wie an einer Stelle des Hinterkopfes ersichtlich, ist er aus einem bereits anders, wahrscheinlich architektonisch verwendet gewesenen Blocke gearbeitet. Derselbe reichte für den Hinterkopf nicht ganz aus. An mehreren Stellen ist der Kopf mit einer hauptsächlich durch Säuren erzeugten künstlichen Corrosion [2]) bedeckt, wie sie von den Fälschern in Italien immer angewandt wird und die z. B. den aufmerksamen Besuchern des Museo Torlonia in Rom besonders bekannt sein wird. — Der Kopf ist in allgemeiner Anlehnung an die sog. Polykletische Amazone und an die Hera oder Demeter genannten Köpfe und Statuen strengeren Stiles in den italienischen Museen gearbeitet, doch kein einziger Zug ist wirklich verstanden. Besonders unklar war der Künstler über die Haartracht. Da der Block, wie schon bemerkt, am Hinterkopfe nicht ganz ausreichte, machte er hier eine Andeutung als ob eine Haarschleife wie die an B und C weggebrochen sei, ohne zu bedenken, wie wenig eine solche zu der strengen Haartracht gepasst haben würde. Ganz ungehöriger Weise aber liess er vor dem Ohr ein Löckchen herabfallen, ein Motiv, das in der effectvollen und freien Haarbehandlung des hellenistischen Stiles zu

[1]) Helbig in den *Annali d. Inst.* 1869, 144ff. *Monum. d. Inst.* IX, 1. Overbeck, Kunstmythol. der Hera S. 81; Atlas Taf. IX, 4. 5. Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse 501.

[2]) Fälschlich haben Helbig (a. a. O.) und Murray (*hist. of gr. sculpt.* I, 278) dieselbe für eine zu starke Reinigung mit Säuren gehalten. Von wirklicher Reinigung oder Ueberarbeitung ist keine Spur zu bemerken.

Hause ist, aber mit dem hier angenommenen strengeren Charakter in unvereinbarem Widerspruche steht. Auch ein solches steifes und plumpes Diadem erinnere ich mich nirgends gesehen zu haben. Sollte die alterthümliche hohe Stephane der Hera nachgebildet werden, so musste sie in ringsum gleicher Höhe um den Kopf gehen; das gewöhnliche Diadem aber hat immer ein geschwungenes Profil. Vor Allem nichtssagend und kleinlich ist endlich der Mund mit seinen leblosen schwächlichen Formen, die sich wieder im stärksten Widerspruch mit dem angenommenen Gesammtcharakter befinden.

B. Dieser Kopf kam vor etwa zehn Jahren bei Al. Castellani in Rom zum Vorschein, und zwar mit der Fundangabe Sicilien. Bei der Auction der Sammlung Castellani im Jahre 1884 zu Rom bildete er ein Hauptstück[3]), blieb aber, wenn ich nicht irre, im Besitze der Familie. Er ist aus italischem etwas bläulichem Marmor[4]) gearbeitet und zeigt an vielen Stellen, namentlich an den Haaren, dieselbe künstliche Corrosion wie die „Hera von Girgenti". Die Uebereinstimmung mit der letzteren im Ganzen und Einzelnen, in der Formenbehandlung wie im Technischen ist ganz in die Augen fallend. Man vergleiche namentlich die Haare am Oberkopfe sowohl wie vorne; dann die hier ganz ausgeführte Haarschleife über dem Nacken, die zu dem amazonenartigen strengeren Charakter des Ganzen so gar nicht passt. Dann das kleine Löckchen vor dem Ohr genau ebenso wie an jener „Hera". Endlich die lange Nase, der Ansatz der Oberlippe an dieselbe und der matte leblose Mund, das charakterlose flaue Kinn.

C. Kopf im Berliner Museum[5]). Derselbe kam schon 1825 in Besitz der königlichen Sammlungen und war durch Vermittelung Bunsen's von Capranesi in Rom gekauft worden. Ueber seinen Fundort wurde „absichtliches Geheimniss" bewahrt; doch schien eine Spur auf Neapel als seine Herkunft zu weisen[6]), die beachtenswerth ist, da auch A von dort kam. Er ist aus schönem weissem, wahrscheinlich griechischem Marmor gearbeitet. Die künstliche Corrosion ist hier stärker als an A und B; sie ist namentlich stark auf der einen Wange. Auch sonst hat sich der Urheber noch mehr Mühe gegeben den Schein des Antiken durch künstliche Risse und Brüche zu erwecken. Die Uebereinstimmung mit A und B ist nicht ganz so gross als die der beiden letzteren unter einander. Der amazonenartige Charakter und die ganze Auffassung ist zwar dieselbe; auch die Haartracht, wieder mit der unpassenden Schleife, stimmt im Wesentlichen überein. Doch fehlt das Löckchen vor dem Ohr; auch ist das Haar des Oberkopfes ein wenig anders behandelt als an A und B und Auge und Mund sind etwas strenger als dort. Auch das Kinn ist nicht ganz so schwächlich, kurz der Kopf eigentlich besser als jene beiden. Dennoch ist die Uebereinstimmung im Wesentlichen so gross, dass ich an der Identität des Künstlers nicht zweifle. Die Köpfe A und B werden also wohl schon längst existirt haben, bevor sie als in Sicilien gefunden bei Al. Castellani auftauchten.

D. Kopf im Besitze des Freiherrn von Warsberg in Wien. Ich kenne denselben nur im Abguss. Er wurde angeblich vor etwa 2 Jahren in Athen unterhalb der Akropolis gefunden. Verdacht an seiner Aechtheit ist schon von mehreren Seiten ausgesprochen worden[7]). Die Uebereinstimmung des Kopfes in der Gesammtanordnung, der Haarbehandlung und dem Profile mit den drei anderen ist offenbar. Auch die Art der Arbeit ist, soweit

[3]) Er ist von zwei Seiten abgebildet und kurz beschrieben in dem Auctionscatalog von W. Fröhner pl. XXII. XXIII. No. 1085. Danach unsere Zeichnung.

[4]) Nicht aus parischem, wie in dem angeführten Cataloge angegeben wird.

[5]) Verzeichn. d. antiken Sculpturen, Berlin 1885, No. 1328; als Fälschung beschrieben.

[6]) Ich setze hier den Wortlaut der mir von Hrn. Dr. Puchstein nachgewiesenen Notiz Bunsens vom 12. December 1825 in den Acten der kgl. Museen her: „Leider bin ich noch nicht im Stande über die Herkunft des merkwürdigen antiken Kopfes und den vermuthlichen Fundort etwas Näheres zu berichten. Während der Monate September und October habe ich fast vier Wochen hindurch die Nachbarschaft von Frascati und der Stadt durchfragt und durchsucht um hinter die Wahrheit zu kommen. Ich hatte absichtlich mir dort ein Landhaus gemiethet, um bei erhaltener Nachweisung unter meinen Augen an Ort und Stelle nachgraben lassen zu können. Das Resultat ist am Ende nur gewesen, dass ein absichtliches Geheimniss über den Fundort waltet. Die Meinung Einiger ist, dass der Kopf vor geraumer Zeit aus der berühmten Sammlung des Schlosses Mondragone gestohlen sei, worin allerdings mehrere Köpfe fehlen, ohne dass man bei der dreissigjährigen Vernachlässigung jener Villa Nachweisungen über den ehemaligen Bestand derselben erhalten kann. Andere glauben, dass der Kopf ursprünglich im Neapolitanischen gefunden und hierher insgeheim transportirt sei, damit die dortige Regierung ihn nicht reclamiren könne."

[7]) Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse 1458. — Abgüsse des Kopfes sind im Publicum unter der Bezeichnung „Venus von der Akropolis", zuweilen mit dem Beisatze „von Praxiteles", weit verbreitet worden.

ich nach dem Abgusse urtheilen kann, dieselbe. Da jedoch dem Künstler hier nicht wie dort ein strengeres amazonenartiges Ideal, sondern das der Aphrodite aus der späteren Kunst vorschwebte, so ist der Kopf in seinen einzelnen Formen natürlich beträchtlich verschieden von jenen. Statt der grossen Augen des älteren Stiles, der dort nachgeahmt ist, finden wir hier das schmale etwas schmachtende Auge der Aphrodite, ihre runderen Wangen und ihren kleinen volleren Mund. Dennoch macht das Ganze einen äusserst unantiken Eindruck. Die Haarschleife ist hier bei der Anlehnung an das spätere Aphroditeideal zwar an sich berechtigt, aber sie sitzt falsch. Die Binde im Haar und die Scheitelung stimmt ganz mit B und C überein.

Der Verfertiger dieser vier Köpfe hat sich an keine einzelnen antiken Stücke genau angeschlossen. Er hat aus seiner Kenntniss der Antike heraus eigene Schöpfungen versucht. Dabei ist er verhältnissmässig nicht ungeschickt verfahren und mag überhaupt kein ganz geringer Künstler gewesen sein. Sehr merkwürdig ist es aber, dass seine Werke wie es scheint erst lange nach ihrer Entstehung zu Ansehen und Ruhm gelangt sind, und zwar dies zu einer Zeit, wo das Verständniss des ächten griechischen Stiles doch bereits ein höheres und allgemeineres war als vordem.

A. Furtwängler.

MISCELLEN.

THESEUS ODER IASON?

Nachtrag.

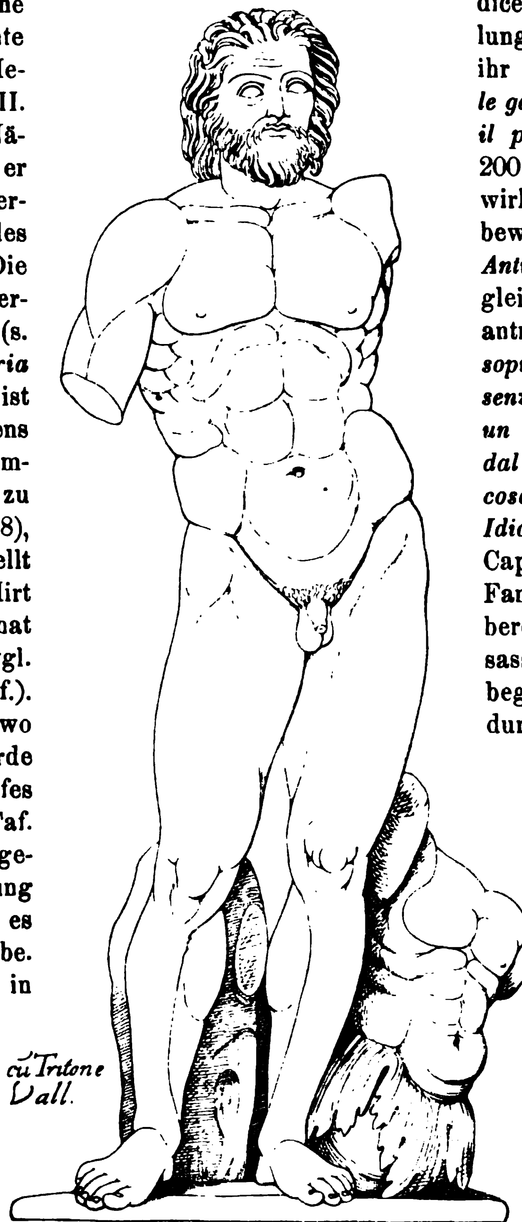
Die oben S. 231 aufs neue von mir vertretene Ansicht, dass die Erzählung des ***Mythographus Vaticanus*** von Medeias Antheil an der Entsendung des Theseus gegen den marathonischen Stier auf alter Ueberlieferung beruhe, hat sehr bald eine unverhoffte Bestätigung gefunden. Gleichzeitig mit dem dritten Hefte dieser Zeitung erhielt ich das erste Heft des einundvierzigsten Bandes des rheinischen Museums, in dem R. Wagner von dem Funde einer vaticanischen Excerptenhandschrift berichtet, die besonders durch einen Auszug aus dem verlorenen Theile von Apollodors Bibliothek wichtig ist. Dieser Auszug kommt auch den Theseusabenteuern zu gute. „Bei der Erzählung seiner Ankunft in Athen", sagt Wagner S. 144, „und der Nachstellungen, welche Medea ihm bereitet, ist es bemerkenswerth, dass Aegeus, ehe er den unerkannten Sohn durch Darreichung des Giftbechers direkt zu verderben sucht, ihn gegen den Marathonischen Stier aussendet in der Erwartung, dass er von diesem Unternehmen nicht zurückkehren werde"; worauf dann Wagner an die auch von Näke und von mir herangezogene Stelle Ovids (***Met.*** 7, 433 ff.) erinnert. Damit wäre also die Uebereinstimmung des Mythographen mit Apollodoros nachgewiesen. Der zuvorkommenden Freundlichkeit des Entdeckers verdanke ich es, die bezügliche Stelle hier im Originaltext mittheilen zu können:

καθάρας οὖν Θησεὺς τὴν ὁδὸν ἧκεν εἰς Ἀθήνας. Μήδεια δὲ Αἰγεῖ τότε συνοικοῦσα ἐπεβούλευσεν αὐτῷ καὶ πείθει τὸν Αἰγέα φυλάττεσθαι ὡς ἐπίβουλον αὐτοῦ, Αἰγεὺς δὲ τὸν ἴδιον ἀγνοῶν παῖδα δείσας ἔπεμψεν ἐπὶ τὸν Μαραθώνιον ταῦρον. ὡς δὲ ἀνεῖλεν αὐτόν, παρὰ Μηδείας λαβὼν αὐθημερινὸν προσήνεγκεν αὐτῷ φάρμακον, ὃ δὲ μέλλοντος αὐτῷ τοῦ ποτοῦ προσφέρεσθαι ἐδωρήσατο τῷ πατρὶ τὸ ξίφος, ὅπερ ἐπιγνοὺς Αἰγεὺς τὴν κύλικα ἐξέρριψε τῶν χειρῶν αὐτοῦ. Θησεὺς δὲ ἀναγνωρισθεὶς τῷ πατρὶ καὶ τὴν ἐπιβουλὴν μαθὼν ἐξέβαλε τὴν Μήδειαν.

Strassburg. Ad. Michaelis.

DIE VERSCHOLLENE MEDICEISCHE POSEIDON-STATUE.

Winckelmann kannte nur eine einzige, von ihm öfter erwähnte Statue Poseidons, in der Villa Medici (KG. 5, 1, 36. *Mon. ined.* S. XLII. Werke II, 505); er giebt nichts Näheres über sie an, ausser dass er einige Bemerkungen über die Verschiedenheit des Bartes und des Haares vom Zeustypus macht. Die Statue war im Jahre 1787 zur Ueberführung nach Florenz bestimmt (s. *Docum. ined. per serv. alla storia dei Musei d'Italia* IV, 77 no. 18), ist aber nie dahin gelangt, wenigstens dort nicht zum Vorschein gekommen; die Angabe im Register zu Winckelmanns Werken (VII, 398), sie „solle in Livorno aufgestellt sein", die vermuthlich auf Al. Hirt (Bilderbuch I, 25) zurückgeht, hat sich als irrthümlich erwiesen (vgl. Overbeck Kunstmyth. III, 291 f.). Da die Statue auch sonst nirgendwo wieder aufgetaucht ist, so würde H. Meyers Zeichnung des Kopfes (zu Winckelmanns Werken IV, Taf. 8, A), die ohne Zweifel in Rom gemacht ist, die einzige Erinnerung an das Standbild sein, wenn es nicht einige ältere Zeugnisse gäbe. Zunächst bemerkt F. A. Visconti in seinem Gutachten behufs der Ausfuhr von Rom nach Florenz (*Docum. ined.* a. O. S. 78) mit der für solche Gutachten charakteristischen Aufrichtigkeit „*il Nettuno con piccolo Tritone ai piedi è di mediocre scultura, e ristaurato in moltissime parti*". Ferner ergiebt sich, da ein anderer Poseidon in der Sammlung Medici nicht vorhanden war, aus dem 1584 anlässlich des Verkaufs an den Cardinal Medici aufgenommenen Inventar der Sculpturen des Marchese di Capranica (Gotti *Gall. di Firenze,* 2. Aufl., 1875, S. 362 = *Docum. ined.* IV, 377), dass die mediceische Statue aus dieser Sammlung herrührte. Dort heisst es von ihr „*Un Nettuno, alto pal. 11, con le gambe moderne senza braccia, con il posamento antico*" (geschätzt auf 200 Ducaten). Dass es sich hier wirklich um dieselbe Statue handelt, beweist Aldrovandi (S. 217 bei Mauro *Antich. di Roma,* 1556), der 1550 an gleicher Stelle im Hause Capranica antraf „*un Nettuno ignudo in piè sopra una antica e bella basi: è senza braccia: et ha seco attaccato un busto d'una nimpha marina, che dal mezzo in giù è pesce, ò delphino: cosa appropriata à Nettuno, che è Idio del mare*". Da nun das Haus Capranica später an die verwandte Familie della Valle gelangte, die bereits die drei Nachbarhäuser besass (Arch. Zeit. 1880, 13 f.), so begreift es sich, dass eine Abbildung der Statue im zweiten Bande von Cavalieri's *antiquae statuae urbis Romae (III et IV l.,* 1594) Taf. 27 (wiederholt bei I. D. de Rubeis *insign. stat. urbis R. icones,* 1645) die Unterschrift *Neptunus cum Tritone In aedibus Vall.* trägt. Der Kopf zeigt in diesem natürlich sehr mässigen Stich, der wegen der Seltenheit von Cavalieri's Buch hier verkleinert wiederholt wird, Aehnlichkeit genug mit H. Meyer's Zeichnung, um an der Identität nicht zweifeln zu lassen. Die Abbildung giebt die Statue mit gebrochenen Armen, also ohne die von Visconti erwähnten Ergänzungen. Der völlig unbekleidete Gott ruht — unter der Voraussetzung, dass hier wie fast durchweg in jenem Werke der Stich im Gegensinne gemacht ist — auf dem rechten Bein und hält das linke in der bei lysippischen Statuen beliebten Weitstellung; die rechte Hüfte tritt stark heraus. Von dem gesenkten linken Arm



Neptunus cū Tritone
In ædibus Vall.

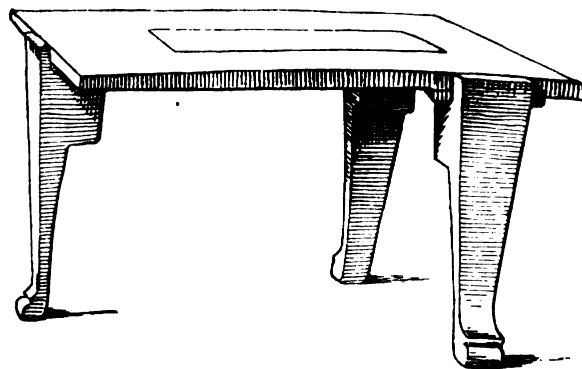
ist etwa ein Drittel, von dem gehobenen rechten nur die Schulter erhalten. Der Kopf ist anscheinend ein wenig nach seiner Rechten gewandt. Neben dem rechten Bein erblickt man das in den Beschreibungen genannte Mischwesen, das man nach dem Stich für männlich, also mit Visconti für einen Triton halten muss. Der Torso desselben reicht etwa bis zum Knie des Gottes, der Kopf sowie der gehobene linke und der gesenkte rechte Arm fehlen. Ein ziemlich grosser Block, der dem linken Unterbein zur Stütze dient, legt den Verdacht modernen Ursprungs für diesen Theil der Statue nahe, da der Triton am anderen Bein zu dem angegebenen Zwecke genügte. Uebrigens ist es nicht ganz unmöglich, dass auch der Triton modern war. Das oben erwähnte Inventar Capranica spricht von *le gambe moderne,* und auf einem jener geringen Holzschnitte, wie sie Girolamo Francini seit etwa 1590 veröffentlichte (wiederholt z. B. in der *Roma moderna* von 1687, S. 56), erscheint unsere Statue als *Iovis sta. in hortis Car. Medic.*, im Uebrigen mit Cavalieri's Stich übereinstimmend, doch so, dass neben dem Standbein ein grösserer ziemlich formloser Block, neben dem gebogenen Bein Hals und Kopf eines Adlers sichtbar werden. Wenn man jedoch bedenkt, dass der Triton 1550 von Aldrovandi beschrieben, 1594 bei Cavalieri abgebildet und wiederum 1787 von J. A. Visconti erwähnt wird, und dass die Statue überall als Poseidon gilt, so kann jener dürftige um 1590 entstandene Holzschnitt schwerlich einen genügenden Gegenbeweis abgeben; ja es ist nicht ganz undenkbar, dass der grosse Block nur eine missverstandene Wiedergabe des kopf- und armlosen Tritontorso ist. Ein Restaurator in der ersten Hälfte des Cinquecento würde überhaupt nicht leicht darauf verfallen sein, einen Poseidon statt des so viel näher liegenden Zeus, einen Triton als Nebenfigur Poseidons, und einen Torso anstatt einer vollständigen Figur zu bilden.

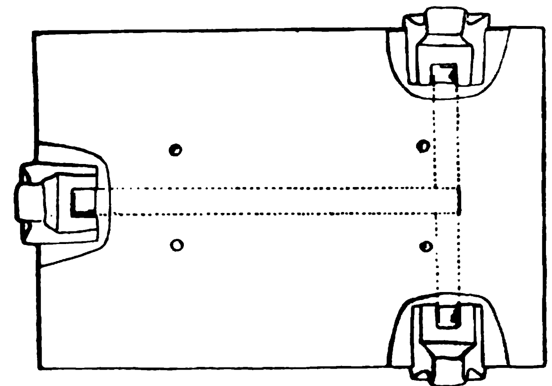
Die Statue, die wir somit ruhig als Poseidon werden gelten lassen dürfen, gehört im Ganzen in die ziemlich zahlreiche Klasse derer, die durch Münzen mit dem ehernen Poseidon von Kenchreä (Paus. 2, 2, 3) in Verbindung gesetzt werden (s. *Journ. of Hell. Stud.* 1885, 66. Taf. 51, 60—62. Müller-Wieseler II, 6, 72a, vgl. die Gemme bei Overbeck Kunstmyth. III Gemment. 2, 9); böotische Münzen wiederholen das gleiche Motiv im entgegengesetzten Sinne (Overbeck a. a. O. Münzt. 6, 8. Müller-Wieseler II, 6, 72. Head *Guide* Taf. 42, 19. *Brit. Mus. Cat., Boeotia* Taf. 13, 5). Die weitbeinige Stellung kehrt auch z. B. in den Bronzestatuetten in Wien und Pest wieder (Overbeck a. O. Hilfst. 3, 1. 2), aber dort sind beide Arme gesenkt. Auch der Triton neben dem einen Fuss hat seine Analogie in der korinthischen Münze des Commodus (no. 62), wo ein ziemlich grosser Delphin neben dem rechten Standbein erscheint, ähnlich wie in den Statuen von Scherschel (*Ann.* 1857 Taf. *E.* Overbeck Atlas Taf. 12, 34) und von Holkham Hall no. 18 (Clarac IV, 744, 1796 A). Darin aber weicht die mediceische Statue, so viel ich sehe, von allen verwandten ab, dass das Standbein mit ausgebogener Hüfte nicht dem gesenkten sondern dem gehobenen Arm entspricht, der ohne Zweifel einst den Dreizack packte. Da nun zugleich der Blick sich etwas nach dieser Seite zu wenden scheint, so dürfen wir uns schwerlich die Hand mit einem Delphin oder Hippokampen oder einem ähnlichen Attribut ausgestattet denken, denn nach einem ebenso stehenden wie natürlichen Gebrauch gehört eine beschwerte Hand auf die tragende Körperseite und zieht die Blickrichtung nach sich; vielmehr hing der linke Arm wohl unthätig herab, obschon der Oberarm stärker zurückgebogen zu sein scheint als man danach erwarten sollte. Auf jeden Fall nimmt die Statue einen gesonderten Platz unter den Typen des Poseidon ein. Um so mehr bleibt ihre Wiederauffindung zu wünschen. —

Wenige Tafeln später ist bei Cavalieri eine Apollonstatue *in aedibus Victoriarum* (Palazzo Vettori beim Pantheon) abgebildet, von der ich in meinen *Anc. Marbles in Gr. Brit.* S. 599f. unentschieden liess, ob sie eine Replik des Apollon Egremont oder mit diesem identisch sei. Sicherlich ist Letzteres der Fall, da gerade alle an der Petworther Statue ergänzten Theile hier fehlen, mit Ausnahme des l. Schienbeines, dessen Ergänzung auch hier, wie beim Poseidon Medici, nöthig war, damit die Figur überhaupt stehen konnte.

Strassburg. AD. MICHAELIS.

NOCH EINMAL DIE GRIECHISCHEN SPEISE-TISCHE.
(vgl. Arch. Zeitg. XLII, S. 179 und 285.)





Im Berliner Antiquarium befindet sich eine bei Clusium gefundene Bronze, welche in zierlichster Arbeit einen mit Castagnetten seine Bewegungen begleitenden Tänzer zeigt, dem ein dreifüssiger Tisch als Postament dient. Friederichs, Berl. ant. Bildw. II, 167 No. 693 bezeichnet dies Tischchen als modern. Herr Professor Furtwängler hatte die Güte, mich darauf aufmerksam zu machen, dass dies ein Irrthum, der Tisch vielmehr antik und ursprünglich zugehörig sei, und dass derselbe für die von mir behauptete Form der Tische einen neuen Beleg abgebe, nur, dass das Tischblatt ein regelmässiges Rechteck aufweise; für letztere Form hatte ich mich auch schon im Nachtrage zu meinem Aufsatze ausgesprochen. — Meiner Bitte, das Tischchen zeichnen zu lassen, kam die Redaction dieser Zeitung bereitwilligst nach; die beifolgenden Abbildungen zeigen dasselbe in $^3/_4$ der Originalgrösse von der Seite und von unten gesehen. Herr Dr. Fränkel bemerkt dazu brieflich folgendes: „Die Figur steht auf einer antiken oblongen Plinthe, zu deren Aufnahme die Tischplatte einen vertieften Einschnitt aufweist, wie die Zeichnung es giebt. Dass die Figur mit dem Tische zusammengehangen hat, beweisen die antiken Nietspuren an der Unterfläche des Tisches, deren Abstände zu der Form der Plinthe genau passen, und mindestens an einer Stelle ist auch bei dieser die entsprechende Spur erhalten. Der Einschnitt des Tisches ist aber modern, wie man nicht zweifeln kann, wenn man seine Fläche nach Entfernung der Figur untersucht. Ursprünglich sass also die Figur mit ihrer kleinen Plinthe ohne weiteres auf der Tischplatte auf. — Dass der Tisch antik ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Friederichs wurde zu dem entgegengesetzten Glauben vermuthlich dadurch gebracht, dass die Patinirung von der der Figur etwas verschieden, minder stark ist, und wohl auch dadurch, dass ihm die Dreibeinigkeit anstössig erschien; endlich mag er auch den modernen Ursprung des Einschnittes bemerkt und daraus eine Bestätigung des ihm durch die beiden anderen Momente an die Hand gegebenen Verdachtes entnommen haben“.

Dies Tischchen bestätigt demnach, was wir aus anderen Denkmälern entnommen hatten, dass von den drei Füssen der eine an der schmalen Seite, die beiden anderen dagegen an den beiden Langseiten angebracht sind, und zwar so, dass noch ein Theil der Tischplatte über dieselben hinausragt; die Unteransicht zeigt ferner, dass auch hier die Vorrichtungen zur Aufnahme von Querstützen angedeutet sind, obgleich diese Stützen nicht vorhanden waren und der Bildner sich mit der Andeutung der für ihre Aufnahme bestimmten Bettungen begnügte. Wir entnehmen daraus auch, dass nur zwei Queerstützen vorhanden waren: eine, welche die beiden einander gegenüberliegenden Füsse verband, und eine zweite, welche vom dritten Fuss aus zur Mitte der ersten Stütze hinüberging. — Dieselbe Form des Tisches tritt deutlicher als an irgend einem der von uns gesammelten Beispiele an dem Vasengemälde aus Neapel hervor, welches vor kurzem Schreiber im kulturhistor. Bilderatlas Taf. 76,2 publicirt hat. Da hier die Tischplatte perspektivisch, nicht wie sonst gewöhnlich im Profil gezeichnet ist, so ist die Stellung der Füsse evident; die Queerleisten, die auf der Schale des Duris (Schreiber, Taf. 77, 9) nebst den Stützen deutlich angegeben sind, fehlen hier.

Es entsteht nun wieder die alte Frage: was hatte diese Form der Tische für einen Zweck? — Die Erklärung, die mir jetzt als die wahrscheinlichste vorkommt, ist folgende: die Tische gingen, weil sie dazu bestimmt waren, nach der Mahlzeit vor Beginn des Symposions entfernt zu werden (was freilich oft unterbleiben mochte, wenn wir den Denkmälern Glauben schenken), auf Rollen oder Rädern; und dass es bei weitem leichter ist, einen dreifüssigen Tisch, bei dem das eine Bein gewissermaassen die Steuerung übernimmt, nach einer bestimmten Richtung zu rollen, als einen vierfüssigen, das liegt auf der Hand und bedarf nicht erst des Hinweises auf dreirädrige Stosswagen und dergleichen. Dass aber dies eine Bein auf den Denkmälern sich immer an der Fussseite des Gelagerten, nie zu Häupten derselben befindet, das kommt jedenfalls daher, dass der Gelagerte so, wenn er einmal aus der liegenden Stellung in die sitzende überging und die Beine auf die Erde setzte, nicht Gefahr lief, mit einem Tischbeine zu collidiren.

H. Blümner.

ZU DEN VASEN MIT MEISTERNAMEN.
Nachtrag zu S. 249ff.

Zu den von mir zusammengestellten Zeichnungen haben sich noch einige hinzugefunden, welche in dieselbe Reihe gehören. Den Namen *'Επίδρομος*, den ich Sp. 256 vermuthungsweise auf der Leagrosschale ergänzte, kann ich jetzt aus einer zeitlich nahe genug stehenden[1]) Vase belegen:

Schale mit Innenbild. Aufbewahrungsort unbekannt. App. NN 208 A, 315.

I. Ein nackter Jüngling steht nach rechts vor einer palästrischen Stele; beide Hände vorstreckend[2]), schickt er sich zum Sprunge an. Beischrift ΕΠΙ-ΔΡΟΜΟ′ *'Επίδρομος*. Der Stil weist auf die Uebergangszeit von der Manier des Epiktetischen Kreises zur Blüthe des strengen Stils hin.

Zu dem Motiv des trinkenden Mannes in Vorderansicht liesse sich noch die demselben Kreise wie die ebengenannten Gefässe angehörige Berliner Schale 2298 (App. NN 216, 330) sowie die von Minervini, *monumenti ant. ined. posseduti da Raffaele Barone* Taf. X abgebildete Vase mit der Sphinx[3]) anführen.

Schalen mit *προσαγορεύω*.

2 (Klein). Eine Zeichnung des Innenbildes befindet sich im App. NN 210, 319.

[1]) Ihre Entstehungszeit ist etwas früher als die der Leagrosschale anzusetzen.

[2]) Die Halteren, die er jedenfalls hielt, sind in der Zeichnung fortgelassen.

[3]) Die Sphinx sitzt unter Männern und Jünglingen, denen sie ihr Räthsel aufgiebt; in dem Jüngling links vermag ich Oedipus ebensowenig zu erkennen, wie in dem von vorn gesehenen Jüngling rechts Iokaste.

Schalen mit *ἐποίεσεν*.

3 (Klein). Wie die Zeichnung App. NN 203, 307 zeigt, liegen zu den Füssen des Jünglings statt der räthselhaften eiförmigen Gegenstände zwei harmlose Halteren, die mit Eiern nicht die geringste Aehnlichkeit haben. Natürlich kann sie der Jüngling in diesem Augenblick nicht gebrauchen, da er in jede Hand einen Springstock genommen hat. Der Sprung scheint überhaupt in der Palästra abwechselnd mit Stöcken und Springgewichten geübt worden zu sein, wie dies auf einer ehemals Candelori'schen Schale[4]) (App. NN 203, 306) dargestellt ist. Wir sehen daselbst einen nackten Jüngling, der in jeder Hand einen *ἁλτήρ* hält und vorschreitend sich vornüber neigt, um sich zum Springen den erforderlichen Schwung zu geben. Hinter ihm sieht man in schräger Richtung, also zu Boden fallend, zwei Springstöcke gemalt: der Jüngling hat sie eben weggeworfen und will nun zu der Uebung mit den Hanteln übergehen.

Vase mit dem Lieblingsnamen des Megakles.

Megakles ist der Liebling des Phintias[5]) und des Euthymides. Bisher war die seine Schönheit rühmende Beischrift nur auf zwei Vasen dieser beiden Vasenmaler bekannt. Jetzt kann ich eine dritte, freilich ohne Malernamen gelassene Vase hinzufügen.

[4]) Ich finde sie im Münchener Katalog nicht; sie wird also wohl mit der ersten Sammlung Candelori's in den Vatican gekommen sein.

[5]) So wird der Mann doch wohl heissen, wenn er sich auch auf den drei von ihm bekannten Vasen zweimal *Φιλτίας* resp. *Φιτίας* verschrieben hat.

Amphora, von Gerhard bei Depoletti gesehen. App. NN 214, 327.

Dargestellt ist ein Komos, der sich um beide Seiten des Gefässes herumzieht. Auf A schreiten drei bekränzte Jünglinge, nur mit einer kleinen Chlamys um die Schultern bekleidet, in begeistertem Rausche nach rechts; der vorderste erhebt die linke und senkt die rechte Hand, um sich im Gleichgewicht zu erhalten; der zweite trägt in der Linken wagerecht einen Stock, erhebt die Rechte über den Kopf und wendet sich zu seinem Hintermann um; dieser letztere bläst die Doppelflöte. Ueber dem Kopfe des dritten Jünglings steht ΜΕΛΑΚΛΕΣ, über dem des ersten ΚΑΛΟΣ. Den Jünglingen kommt von rechts entgegen ein bärtiger Mann, die Leier spielend und mit erhobenem Kopfe dazu singend.

Auf B sind drei Figuren im Himation: links ein bärtiger Mann nach rechts stehend; er hält mit der rechten Hand eine Schale am Fusse zum Kottaboswurf empor und blickt nach oben zu der hinzuzudenkenden *πλάστιγξ*; über ihm ΚΑΛΟΣ. Rechts davon stehen ein Jüngling und ein bärtiger Mann einander gegenüber; sie sind im Morraspiel begriffen. Beide halten in der Rechten einen Stock, und der Jüngling hebt drei Finger der Linken empor, während der Gefährte noch überlegend die Hand verbirgt. Ueber der Gruppe ΚΛΕΟΦΟΝ ΚΑΛΟΣ.

Ob die Vase dem Phintias oder dem Euthymides gehört, ist bei dem überaus ähnlichen Stil beider nicht zu entscheiden; auch leidet die Zeichnung an übel angebrachter Verschönerungssucht, was sich namentlich an den Köpfen bemerkbar macht. Aber trotzdem schimmert die zierliche Manier des Euthymides durch, wie ja das Bild auch stofflich sich von seinem Gedankenkreise nicht entfernt und in dem bei Jahn, Dichter auf Vasenbildern Tafel 5 abgebildeten Gefäss, das bereits Klein zu Euthymides gestellt hat, seine nächste Analogie findet.

Berlin. KONRAD WERNICKE.

ZUSATZ

zu S. 281.

Zu dem oben mitgetheilten Excerpt aus Apollodor möge es gestattet sein noch vor Abschluss dieser Zeitung eine Bemerkung hinzuzufügen. Der Bericht Apollodors stimmt nicht nur mit dem *Mythographus Vaticanus* in allem Wesentlichen überein, sondern steht auch dem Scholion zu Il. *Λ* 741, das den Inhalt des euripideischen Aegeus nach Krates wiedergiebt, sehr nahe, nur dass hier der Zug gegen den marathonischen Stier fehlt und die Ränke Medeias sich sogleich in der Giftmischerei zeigen. Sollen wir nun in dem Zuge gegen den Stier einen blossen Zusatz der Mythographen oder etwa, wie Herr Wagner anzunehmen geneigt ist, die Ausschmückung eines späteren tragischen Nachdichters erblicken, oder gehört auch dieser Zug der euripideischen Tragödie an und ist nur in der Wiedergabe des Scholiasten ausgefallen, dem es zur Erklärung des homerischen Verses (*ἣ τόσα φάρμακα ᾔδη, ὅσα τρέφει εὐρεῖα χθών*) lediglich auf das Beispiel des Giftmischens ankam? Ich neige zu letzterer Annahme, so dass Apollodor hier den euripideischen Aegeus ebenso wiedergäbe, wie seine Erzählung von den korinthischen Ereignissen deutlich eine Hypothesis der Medeia desselben Dichters enthält. Für diese Annahme scheint mir Folgendes zu sprechen. Die Verbindung Medeias mit Aegeus und Athen ist kein alter Sagenzug, sondern, so weit wir sehen können, eine Erfindung des Euripides; mit dem Thema seines Aegeus steht die Einführung dieses Königs in der Medeia in engem Zusammenhang. Nun finden wir in der Kodrosschale Medeia als Theseus' Gegnerin im Hause des Aegeus (*πέφυκε γάρ πως παισὶ πολέμιος γυνὴ τοῖς πρόσθεν ἡ ζυγεῖσα δευτέρα πατρί,* wie es in Fragm. 4 des Aegeus heisst), also ein euripideischer Zug; und ich glaube früher gezeigt zu haben (Arch. Zeitg. 1877, 76f.), dass der Zug gegen den Stier am meisten Anspruch darauf hat, als Gegenstand der dort geschilderten Aussendung des Theseus zu gelten. Die Kodrosschale gehört aber sicher den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts an (vgl. Fr. Winter die jüngeren att. Vasen S. 1f. 9. 26), fällt also schwerlich in den Bereich eines euripideischen Nachdichters, sondern steht unter dem Einfluss des Euripides selber, was dann natürlich auch für die Veroneser Schale und die Vase aus Kertsch gilt. Von dieser Seite steht also nichts der Vermuthung von Wilamowitz ent-

gegen (*anal. Eurip.* S. 150. 175), dass die Anspielung bei Aristophanes Ach. 119 sich auf den Aegeus beziehe, und dieser somit vor 425 anzusetzen sei, vielleicht gleichzeitig mit dem 428 aufgeführten Hippolytos, nachdem die Medeia drei Jahre vorher das Thema angeschlagen hatte. — Der Verlauf des Dramas muss danach natürlich etwas anders reconstruirt werden, als es von Welcker (griech. Trag. II, 729ff.) versucht worden ist. Medeia wird im Prolog ihren Anschlag dargelegt und von der Entsendung des gefährlichen Jünglings in das drohende sichere Verderben erzählt haben. Möglich, dass in der Parodos die Worte des Fragm. 11 ihren Platz hatten: *ἔστι καὶ πταίσαντ' ἀρετὰν ἀποδείξασθαι θανάτῳ*. Unvermuthet kehrt er nun aber als Sieger zurück und berichtet von seinem Kampf. Bei dieser Gelegenheit kann die parnethische Bergfeste Panaktos erwähnt worden sein (Fragm. 12), und vielleicht bezog sich auch das Wort *ἀντραῖος* (Fragm. 13) auf den Stier; vgl. Soph. K. Oed. 276 *φοιτᾷ γὰρ ὑπ' ἀγρίαν ὕλαν ἀνά τ' ἄντρα καὶ πέτρας ἅτε ταῦρος*. Ohne Zweifel feierte der Chor den Sieg. Nachdem der Anschlag somit vereitelt ist, sinnt Medeia auf neue List, für die sie den schwachen Gatten gewinnt. Auf eine dem Jüngling günstige Einmischung des Chores mag sich in Medeias Munde der Vers *δειλῶν γυναῖκες δεσποτῶν θρασύστομοι* (Fragm. 3) beziehen. Darauf erfolgt *αὐθημερινόν* (mit Recht macht Herr Wagner mich darauf aufmerksam, dass dies Wort auf eine Tragödienhypothesis hinzuweisen scheine) der Versuch der Vergiftung. Bei dieser findet die *ἀναγνώρισις* statt, nach Apollodor nicht durch ein zufälliges Ziehen des Schwertes zum Gebrauch als Messer bei der Mahlzeit (Plut. Thes. 12), sondern dadurch herbeigeführt, dass Theseus dem Vater sein Schwert zum Geschenke darbot. Jetzt ahnt dieser die Wahrheit, und seine Erregung glaube ich in den gehäuften Fragen zu erkennen, mit denen der alte homerische Vers umschrieben wird (Fragm. 1):

ποίαν σε φῶμεν γαῖαν ἐκλελοιπότα
πόλει ξενοῦσθαι τῇδε; τίς πάτρας ὅρος;
τίς ἔσθ' ὁ φύσας; τοῦ κεκήρυξαι πατρός;

Natürlich schloss die Tragödie mit der Anerkennung des Theseus und der Verbannung Medeias.

Strassburg. AD. MICHAELIS.

NACHTRAG
zu Archäologische Zeitung 1884 S. 281ff.

Die von mir in diesem Aufsatz begründete Umnennung der beiden stehenden Frauen im olympischen Ostgiebel hatte, wie ich erst jetzt bemerke, bereits Furtwängler gelegentlich, ohne jede Begründung, Mittheil. des athen. Inst. V S. 40 Anm. 1 ausgesprochen: 'die sog. Hippodameia (besser Sterope)'. In seiner ausführlichen Behandlung der Olympiafunde (Preuss. Jahrbücher LI S. 373) schloss er sich freilich wieder auch in diesem Punkte der Aufstellung von Curtius an. So erklärt es sich, dass jene versteckte Bemerkung mir wie allen Anderen entgangen ist.

Athen. FRANZ STUDNICZKA.

BERICHTE.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 3. November. Der Vorsitzende machte von dem Austritt der Herren Sachau und Clemens Meyer Mittheilung und legte an eingegangenen Schriften vor: Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer; Urlichs, Phidias in Rom; Lange, Profanbauten in Olympia; Holwerda, die alten Kyprier in Kunst und Cultus; Blümner, Altgriechischer Möbelstil; Wieseler, Geschnittene Steine des 4. Jahrhunderts n. Chr.; Hertz, August Böckh und Immanuel Bekker; Weber, *Topographie d'Ephèse*; Holm und Cavallari, *Topografia archeologica di Siracusa*; Gozzadini, *Due stele etrusche*; unter anderen Fortsetzungen die des *σύλλογος φιλολογικὸς* zu Konstantinopel, der zu einer internationalen Versammlung von Gelehrten am 26. August 1886 einladet. Im Anschluss an das

letzte Heft des *Journal of Hellenic studies* gab der Vorsitzende einen Bericht über die merkwürdigen Entdeckungen in Naukratis, Herr Weil über den darin enthaltenen Anfang eines numismatischen Commentars zu Pausanias von Imhoof-Blumer und Percy Gardner. — Herr Furtwängler legte einen Bericht über eine Forschungsreise auf Cypern vor, welche Herr Max Ohnefalsch-Richter im Mai und Juni d. J. unternommen hat. Er enthält eine Fülle werthvollen Materials, das viele Lücken unserer Kenntniss ergänzt und eine lebendige Anschauung der ältesten Cultur auf Cypern gewährt. Bei Fortsetzung dieser Untersuchungen seien für die gesammte altgriechische Kunst interessante Aufschlüsse zu hoffen, insbesondere für die Uebergangszeit zwischen der mykenischen und archaischen Periode. Einige Terracottastatuen, Weihegaben an Todte, welche einen fast griechischen Charakter tragen, wurden eingehender besprochen. Zum Schluss machte der Vortragende aus einer cyprischen Zeitung Mittheilung von einem Bericht des Herrn Dümmler über eine Ausgrabung, die Herr Ohnefalsch-Richter vor Zeugen an der Stelle veranstaltete, wo Cesnola den „Schatz von Kurion" gefunden zu haben angiebt. Danach sollen die Fundangaben Cesnolas sowohl über diesen „Schatz", wie über den „Tempel von Golgoi" auf Unwahrheit beruhen. — Herr Treu aus Dresden, als Gast anwesend, erläuterte einige farbige Wiederherstellungsversuche antiker plastischer Werke, welche zu dem Zweck gemacht sind, einer farbigen Reconstruction der olympischen Sculpturen vorzuarbeiten und durch die Anschauung eine Klärung der Ansichten über das System der antiken Polychromie herbeizuführen, namentlich über den Punkt, ob das Nackte farblos geblieben oder mit den bemalten Gewändern durch transparente Farbentöne in Uebereinstimmung gebracht worden sei. Dass letzteres der Fall gewesen, beweisen ausser der Analogie der durchgängig bemalten Kalkstein- und Terracotta-Statuen einzelne litterarische Nachrichten über Statuenbemalung durch bedeutende Maler, ferner pompejanische Bilder, auf denen das Nackte stets fleischfarbig bemalt sei, endlich die Thatsache, dass sich Farbe am Fleisch der Statuen in einigen Fällen wirklich erhalten habe. Nur eine solche, wenn auch mehr decorativ- als realistisch-farbige Gesammthaltung mache den Eindruck ästhetischer Wahrscheinlichkeit. Herr Lessing bemerkte, dass an den Werken des Luca della Robbia trotz der Farbigkeit der Gewänder, ja der Augensterne und -brauen, doch das Fleisch weiss gelassen wäre, möglicher Weise weil seine Technik über Fleischfarbe nicht verfügte; seine Nachfolger gaben dem Nackten eine braune, aber keine naturalistische Färbung. — Herr Hübner besprach die Abhandlung des General-Major Wolf über Köln und seine römische Rheinbrücke und wies auf den regen Antheil hin, welchen eine immer steigende Zahl von Genie-Officieren an der Lösung der zahlreichen topographisch-antiquarischen Aufgaben im römischen Deutschland nimmt. — Zum Schluss legte Herr Curtius den Gipsabdruck einer Münze der Akrasioten vor, die kürzlich in einem vorzüglichen Exemplar vom königl. Münzkabinet erworben worden ist und das Bild der farnesischen Stiergruppe zeigt.

CHRONIK DER WINCKELMANNSFESTE.

Athen. In der am 9. December abgehaltenen Eröffnungssitzung des archäologischen Instituts sprachen die Herren Köhler über die attischen Nekropolen; Dörpfeld über die Ergebnisse der Ausgrabungen in Tiryns; Conze über den gegenwärtigen Stand der Ausgrabungen in Pergamon.

Rom, 11. December. In der Festsitzung des archäologischen Instituts sprach Herr Tomassetti über ein im Besitze des Fürsten Colonna befindliches *opus sectile* mit einer auf die Gründungslegende von Rom bezüglichen Darstellung. Dasselbe wurde 1837 in der Nähe von Marino gefunden, im *Bullettino* 1838 p. 112 kurz beschrieben, seither jedoch nicht wieder erwähnt, und ist nun aufs Neue aus einem Magazin des Palazzo Colonna zugleich mit dem Mosaikfussboden, dessen vornehmsten Schmuck es bildete, durch den Vortragenden ans Tageslicht gezogen worden. Der Redner verbreitete sich zunächst über die von dem eigentlichen Mosaik (*opus tessellatum*) wesentlich verschiedene und dem heutigen Florentiner Mosaik verwandte Technik des *opus sectile,* dessen äusserst seltenes Vorkommen (in Rom sind nur drei Beispiele mit figürlichen Darstellungen nachweisbar) er besonders

dadurch zu erklären suchte, dass die in das *opus sectile* eingesetzten verhältnissmässig grossen Stücke seltener Marmorsorten die spätere Zeit zur Weiterverwendung angereizt hätten. Die Darstellung der aus *rosso antico* bestehenden Tafel, an der nur geringe Reste der Einsätze von weissem und gelbem Marmor erhalten sind, zeigt in der Mitte die *ficus ruminalis*, in deren Zweigen zwei auch auf verwandten Darstellungen vorkommende Vögel, *picus* und *parrha*, letzterer hier deutlich als Kiebitz zu erkennen, sitzen. Am Fusse des Baumes steht der Hirt Faustulus mit Hut und Pedum, rechts von ihm liegt die Wölfin mit den Zwillingen, den Kopf ihnen zuwendend. Ueber ihr befindet sich ein Altar, in welchem man die *ara quadrata* des Romulus zu erkennen haben wird, und ein von rechts nach links darüber hin fliegender Vogel, offenbar ein für die Gründung der Stadt günstiges Augurium. Auf der anderen Seite thront oberhalb eines Felsens, an dessen Fusse sich zwei weidende Schafe befinden, die *dea Roma,* aus deren römischen Waffenstücken sich ein Schluss auf die locale Entstehung des Kunstwerks ziehen lässt. Seinem Stile nach glaubte der Vortragende es an das Ende des zweiten Jahrhunderts n. Chr. setzen zu müssen, doch liege jedenfalls ein dem ersten Jahrhundert angehöriges Original zu Grunde.

Herr Helbig handelte anknüpfend an die inschriftlich bezeichnete, vormals in der Sammlung Alessandro Castellani befindliche Herme über die Ikonographie des Plato. Eine ansehnliche Reihe von Köpfen und auch eine vaticanische Herme, mit der modernen Inschrift *Zenon,* darf auf Grund jenes authentischen Porträts nunmehr mit Sicherheit dem Plato zugesprochen werden. Allerdings stimmt der finstere Ausdruck aller dieser Köpfe nur wenig mit dem Bilde, welches sich der Moderne von dem grossen Philosophen zu machen pflegt. Aber ein Zeitgenosse, der Dichter Amphis, lässt den Plato anreden: „O Plato, du weisst nichts anderes zu thun als finster zu blicken und majestätisch die Augenbrauen emporzuziehen". Bei einem anderen gleichzeitigen Komödiendichter, Ephippos, wird die Haar- und Barttracht der Akademiker genau übereinstimmend mit der jener Köpfe geschildert. Die besser gearbeiteten Exemplare lassen auf ein Bronzeoriginal der zweiten attischen Schule schliessen. Es scheint somit, dass alle Repliken dieses Typus auf ein bei Lebzeiten des Plato gearbeitetes Porträt zurückgehen.

Es gab aber im Alterthum noch ein anderes Porträt des Plato, welches ihn als Greis darstellte. Wir kennen dasselbe insbesondere durch eine bei Chiusi gefundene Doppelherme, wo es mit demjenigen des Sokrates verbunden ist. Der fortgeschrittene Naturalismus dieses Porträts verweist es in die Zeit nach Plato's Tode. Es findet eine Analogie in dem durch mehrere Repliken erhaltenen Porträt des greisen Sophokles, in dem wir mit Sicherheit eine Schöpfung der hellenistischen Kunst erkennen dürfen.

Die inschriftlich bezeichnete Florentiner Büste des Plato wurde von dem Vortragenden ausgeschieden, da die Inschrift verdächtig erscheint.

Berlin. Das 45. Winckelmannsfest der archäologischen Gesellschaft wurde am 4. December gefeiert. Das Programm „Ueber antike Steinmetzzeichen" hatte Herr O. Richter verfasst. Der Vorsitzende Herr Curtius gab einen Ueberblick über die Funde und Forschungen des verflossenen Jahres und verweilte insbesondere bei den epochemachenden Entdeckungen in Gortyn und Tiryns. Während die in der kretischen Stadt gefundene grosse Rechtsurkunde uns die Griechen in ganz neuer Weise von der Seite ihres juristischen Denkens kennen lehrt und uns in Volkszustände blicken lässt, die sich in ihrer Ursprünglichkeit hier viel länger, als in den uns bekannteren Staaten erhalten haben, haben die Schliemann'schen Ausgrabungen zu Tiryns uns den Grundplan eines homerischen Anaktenhauses in allen Einzelheiten vor Augen gelegt und uns ein anschauliches Lebensbild aus vorhistorischer Zeit entrollt. Die Ringmauer aber, welche mit ihren kasemattenartigen Innenräumen eine auffällige Analogie mit den Ruinen Carthagos, Uticas und anderer phönikischer Städte bietet, hat die Frage nach der Einwanderung der Phöniker in Griechenland in neuer Fassung auf die Tagesordnung gesetzt. Schon 1850 hatte der Vortragende in seinem Aufsatz: Die Phönicier in Argos" auf die in besonders nachhaltiger Weise nach Argos eingeführte Cultur Phönikiens aufmerksam gemacht; es hat also an sich nichts Unwahrscheinliches, dass, wie David und Salomo sich von Hiram ihre Künstler nach Jerusalem holten, so die Burgherren von Tiryns phönicische Bautechniker zur Ausführung ihrer Burganlage beriefen. Trotz dieses von Jahr zu Jahr deutlicher erkennbaren Einflusses orientalischer Vorbilder auf griechische Architektur, Plastik und Malerei stehen doch die auf europäischem Grund und Boden erwachsenen Denkmäler einzig in ihrer Art

da: die dem Morgenlande entstammenden Künste haben unter den überseeischen Fürstenhäusern der Argolis eine besonders glückliche Entfaltung gehabt und durch Berührung mit dem auf griechischem Boden ansässigen Pelasgervolk Resultate gezeitigt, welche die Ueberlegenheit unseres Erdtheiles deutlich offenbaren. — Herr Schöne legte das Werk von Schliemann über Tiryns und den soeben erschienenen Band der im Auftrage des Cultusministers von Conze herausgegebenen Alterthümer von Pergamon vor, welcher die Bearbeitung des Athenatempels und der umgebenden Hallen von Bohn und der sog. Trophäenreliefs von H. Droysen umfasst. Der Vortragende erläuterte die architekturgeschichtlichen Probleme, deren Lösung von einer genauen Durchforschung der olympischen und pergamenischen Funde am ehesten zu erwarten sei. — Zum Schluss erstattete Herr Robert in eingehender Weise Bericht über den Stand der Arbeiten für die unter Conze's Leitung von dem archäologischen Institut vorbereitete Serienpublication der römischen Sarkophage und entwickelte nach einem Ueberblick über die von Jahn, Matz und Michaelis diesem Unternehmen gewidmeten Vorarbeiten den Publicationsplan des ganzen Werkes. Danach soll die ganze grosse Masse der Sarkophage mit Rücksicht auf den Gegenstand der Darstellungen gesondert werden, wobei sich von selbst 3 Hauptgruppen ergeben, deren erste die Darstellungen des täglichen Lebens, die zweite die mythologischen, die dritte die ornamentalen Darstellungen umfasst. Die umfassendste dieser Gruppen ist die zweite; sie wird daher, während für die Sarkophage der ersten und dritten Gruppe je ein Band in Aussicht genommen ist, deren 4 füllen und zwar in der Weise, dass die Darstellungen der populären oder Schulmythen (troische, thebische, Argonauten-Sagen) und die der symbolischen, eine Beziehung auf den Tod zulassenden Mythen (z. B. Endymion, Meleager, Adonis, Phaethon) je einen, die bacchischen und die decorativ-mythischen Darstellungen (Seewesen, Eroten, Musen) zusammen zwei Bände bilden sollen.

Bonn, 19. December. Zum Winckelmannsfeste des „Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande" legte der Vorsitzende Herr Geh.-Rath Professor Dr. Schaaffhausen das Winckelmannsprogramm des Vereins „das römische Köln" von General von Veith vor und zeigte den Gipsabguss eines Marmorkopfes, welcher bei Grundarbeiten auf dem Kölner Neumarkte gefunden und dem Verein von Herrn Robert Heuser in Köln zum Geschenk gemacht wurde. Alsdann sprach Herr Professor Dr. Justi über altflandrische Malerei in Spanien, Herr Professor Dr. Klein über die Ausgrabungen in Pommern an der Mosel. Der genaue Ort derselben liegt zwischen Carden und Pommern, Treis gegenüber, auf dem 500 Fuss hohen Marberg. Hier hatte man schon 1831 mancherlei Alterthümer ausgegraben (so Silbermünzen, welche die Umwohner zu Trauringen umarbeiten liessen), in der letzten Zeit aber die Fundamente ausgedehnter alter Bauten blossgelegt, sowie abermals eine Menge von Thonscherben, metallene Gegenstände, wie Lanzenspitzen u. s. w., ein stark beschädigtes Schwert, dann aber eine griechisch-lateinische Inschrift, 360 Münzen und eine bronzene Statuette, die er für den jugendlichen Mars erklärte. Was die Bestimmung der ehemaligen Baulichkeiten anbelangt, so entscheidet sich der Vortragende dafür, dass es uralte Cultusstätten gewesen, die im Innern überaus prächtig geschmückt waren. Als ihre Erbauer nimmt er die Römer an, auf welche das starke Mauerwerk, die üppige Ausschmückung und die an Ort und Stelle gefundenen Münzen hinweisen. Die Zerstörung hat wahrscheinlich nach der Zeit des Gratian stattgefunden.

Kiel. Am Abend des Winckelmannstages wurde von Professor R. Foerster im Akademischen Philologen-Verein ein Vortrag über „das Vorbildliche in Winckelmann", an dem darauf folgenden Sonntage von Herrn Geheimrath Professor Forchhammer in der Universitäts-Aula eine Rede über „Kunstbestrebungen. Rückgang der höheren Geistesbildung" gehalten. Letztere ist im Druck erschienen.

Benachrichtigung.

Für die periodischen Schriften des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts tritt vom Jahre 1886 an folgende Neugestaltung in Kraft.

Die **Monumenti inediti** und **Annali,** sowie die **Archäologische Zeitung** gehen ein.

In **Berlin** erscheinen fortan im Verlage von Georg Reimer:

I.

Antike Denkmäler herausgegeben vom kaiserlich deutschen archäologischen Institut.

Am Ende eines jeden Jahres wird ein Heft in Folioformat ausgegeben, in der Regel 12 Tafeln enthaltend, mit einem ganz knappen Texte, welcher nur die thatsächlichen, zur wissenschaftlichen Benutzung der Abbildungen nothwendigen Angaben bringt. Die antiken Denkmäler entnehmen ihr Material dem ganzen Umfange der klassischen Archäologie einschliesslich der Architekturforschung, und dem gesammten Bestande innerhalb der Länder klassischer Kultur und der Sammlungen antiker Kunstwerke. Die Herausgabe der „antiken Denkmäler" wird unter Mitwirkung der Centraldirektion und der Sekretariate in Rom und Athen im Auftrage des Instituts durch Herrn **Dr. Max Fränkel** erfolgen.

II.

Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts herausgegeben von Max Fränkel.

Vierteljährlich wird eine Lieferung ausgegeben, in grösstem Octav, mit Text-Illustrationen und Tafeln nach Bedarf, der Jahrgang im Umfange von etwa 20 Bogen. Das „Jahrbuch" bringt in deutscher oder lateinischer Sprache Aufsätze aus dem ganzen Umfange der klassischen Archäologie und Epigraphik, so weit letztere mit der Archäologie in Verbindung steht, ausserdem Uebersichten, zunächst wenigstens in bibliographischer Form, über neue Erscheinungen auf den bezüglichen Gebieten.

Für umfangreichere Abhandlungen ist die Beigabe von Supplementen in Aussicht genommen.

III.

Ephemeris epigraphica Corporis Inscriptionum Latinarum Supplementum edita iussu Instituti archaeologici Romani.

Die Ephemeris erscheint in bisheriger Weise weiter.

In **Rom** erscheinen bei Hermann Loescher:

IV.

Mittheilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts. Römische Abtheilung.

Vierteljährlich wird ein Heft ausgegeben, in Gross-Octav, mit Text-Illustrationen nach Bedarf, der Jahrgang mit etwa 12 Tafeln. Die römischen „Mittheilungen“ erscheinen in deutscher, italienischer, lateinischer oder bei Autoren aus den Ländern französischer Zunge französischer Sprache; sie bringen Berichte über die Sitzungen der römischen Institutsabtheilung und über Reisen, sowie andere Aufsätze und Nachrichten aus dem Gebiete der Archäologie und Epigraphik innerhalb Italiens und der übrigen westlichen Länder des römischen Reichs.

In **Athen** erscheinen bei Carl Wilberg:

V.

Mittheilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts. Athenische Abtheilung.

Vierteljährlich wird ein Heft ausgegeben, in Gross-Octav, mit Text-Illustrationen nach Bedarf, der Jahrgang mit etwa 12 Tafeln. Die athenischen „Mittheilungen“ bringen, wie bisher in der Regel in deutscher oder griechischer Sprache, Berichte über die Sitzungen der athenischen Institutsabtheilung und über Reisen, sowie andere Aufsätze und Nachrichten aus dem Gebiete der Archäologie und Epigraphik innerhalb Griechenlands und der übrigen östlichen Länder hellenischer Kultur.

Berlin, März 1886.

Die Central-Direction.
Der Vorsitzende: **Conze.**

REGISTER

VON

KONRAD WERNICKE.

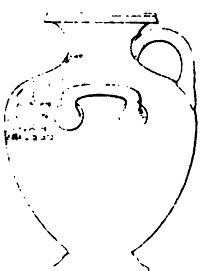
I.

Br. = Bronze. *G.* = Gemme. *Mos.* = Mosaik. *Mze.* = Münze. *Rel.* = Relief. *Skphg.* = Sarkophag. *Sp.* = Spiegel. *Sta.* = Statue. *T.* = Terracotta. *V.* = Vase. *Wgm.* = Wandgemälde.

II. EPIGRAPHISCHES REGISTER.

1. Griechische Inschriften

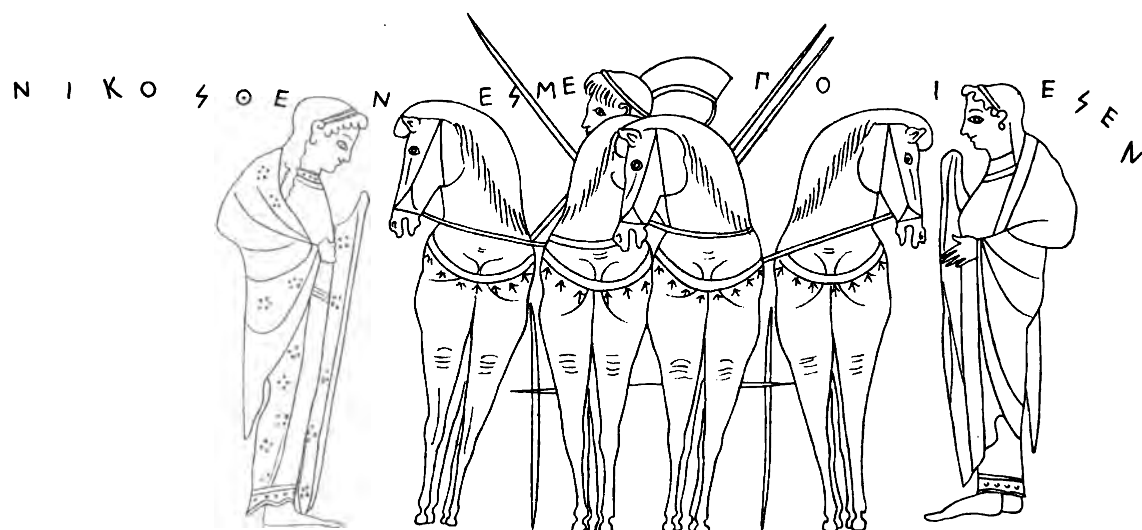
2. Lateinische Inschriften



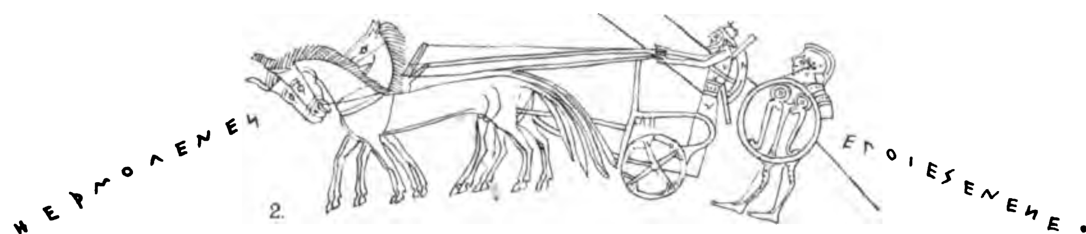
ALKMEON

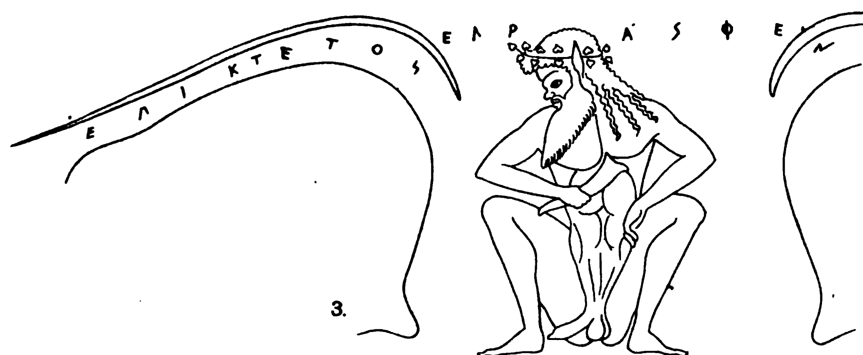
HYDRIA IN BERLIN.

Lichtdruck v A. Frisch, Berlin W.









VASEN

1. DES NIKOSTHENES 2. DES HERMOGENES

3. DES EPIKTET.



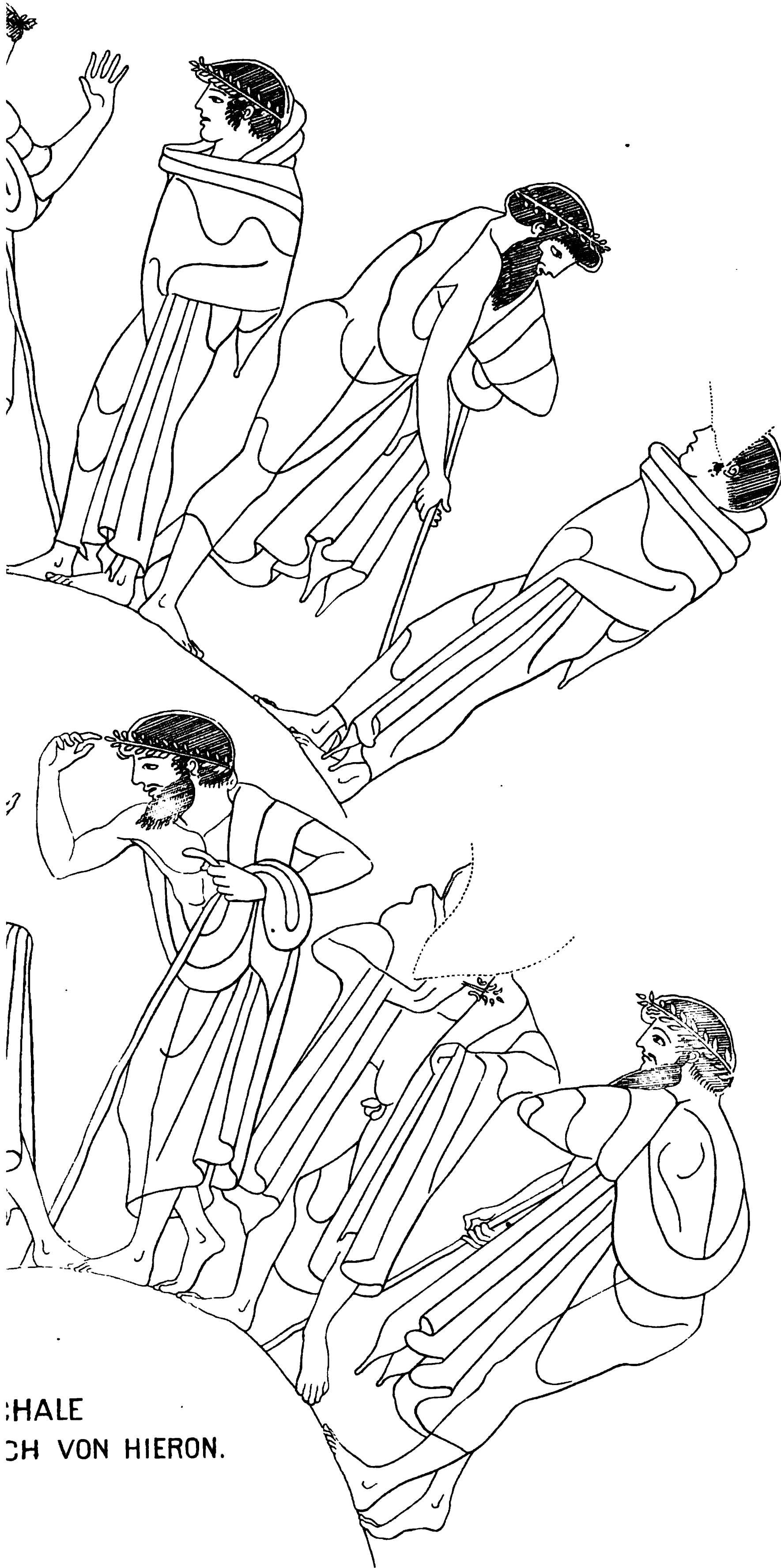
SCHALE

MUTHMASSLICH VON EUPHRONIOS.



S

MUTHMASSLI



:HALE
:H VON HIERON.

. F..sch., Berlin W.



1



2

INNENBILDER ZWEIER SCHALEN.

Lichtdruck v. A. Frisch, Berlin W.

INHALT.

MISCELLEN.

BERICHTE.

ABBILDUNGEN.





